This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

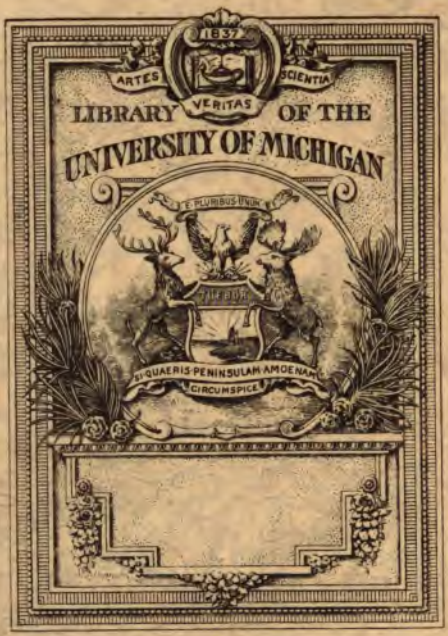
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

B 1,178,665

Digitized by Google



Digitized by Google

805
L777

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LITTERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK,
o. ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

UND

Dr. M. Frhr. v. WALDBERG,
a. o. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG.

III. HEFT.

ALICE LUCE,

THE COUNTESS OF PEMBROKE'S ANTONIE.

WEIMAR
VERLAG VON EMIL FELBER.
1897.

Digitized by Google

THE

76193

COUNTESS OF PEMBROKE'S

ANTONIE.

EDITED WITH INTRODUCTION

BY

ALICE LUCE
BOSTON, MASS. U. S. A.

WEIMAR.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1897.

Digitized by Google

All rights reserved.

Digitized by Google

TO Dr. ANNA KUHNOW.

Digitized by Google

Digitized by Google

TABLE OF CONTENTS.

PART I.

		Page
§ 1.	Life of Lady Pembroke	1
§ 2.	Lady Pembroke in the Estimation of her Contemporaries	7
§ 3.	The Reediting of the Arcadia	16
§ 4.	Original Poems	22
§ 5.	Translation of the Psalms	24
§ 6.	Discourse of Life and Death	27

PART II.

§ 7.	Garnier's Marc Antoine	31
§ 8.	The Seneca Type in Antoine	35
§ 9.	Lady Pembroke's Translation	39
§ 10.	The Influence of Lady Pembroke's Antonie	47
Concluding Remarks		51
Text of the Play		53
Word-list		120

Digitized by Google

Digitized by Google

PART I.

§ 1. Life of Lady Pembroke.

The importance of Lady Pembroke's *Antonie* in the literary history of the sixteenth century, and the influence which it exercised upon a small circle of poets can best be made clear after a brief consideration of her life, of her position in a circle which included some of the most brilliant minds of the age, and of her literary work aside from *Antonie*.

Prolonged search in all available sources has yielded little that throws new light upon the long-dimmed story of Mary Sidney, afterwards Countess of Pembroke. Although evidently the friend of so many, she has left no letters of any value to a biographer. In all the Sidney literature, there is no record in personal letters of her devoted friendship with her brother Philip, or of that keen sympathy with his literary tastes to which we owe the Arcadia.

Mary Sidney's father was Sir Henry Sidney,[1]) born of

[1]) The Pedigree of Sir Philip Sidney, Compiled by Robert Cooke,

Digitized by Google

an ancient though not noble family, one of the chief gentlemen of the bed-chamber to King Edward, and later Lord President of Wales and of Ireland. Her mother,[1]) one of the daughters of the Duke of Northumberland, seems to have added to the talents of the Dudleys, the high moral and religious principle to which few of that gifted but unprincipled family could lay claim.

No record[2]) can as yet be found of the date and place of Mary Sidney's birth. There was probably but a few years difference between her age and that of her brother Philip (1554), who was the oldest of the seven children. As Sir Henry Sidney seems to have been living in retirement at Penshurst about this time, it is probable that she was born there.

Her earliest childhood was spent at Penshurst, and later, when her father, in 1560, was appointed Lord President of Wales, at Ludlow Castle. During these years, the gifted brother and sister laid the foundation of that devoted attachment which has since been so often celebrated in verse.[3]) Sir Henry Sidney was often absent for long

---

Clarenceux King of Arms. Copied from the Original Roll in the possession of Alexander Nesbitt, London, 1869.

For the life of Sir Henry Sidney see: —

State Papers, Domestic Series. Elizabeth, Vol. 159, 1.

Brewer and Bullen's Calendar, pp. 334—360.

Collins' Letters and Memorials of State, London, 1746. Vol. I.

Holinshed's Chronicle (ed. 1586) 3. pp. 1548—1554.

[1]) For the life of Lady Sidney see: —

Holinshed's Chronicle 3. p. 1553.

Carew State Papers, 359.

Collins' Letters and Memorials of State, Vol. I, p. 66.

State Papers, Domestic Series. Eliz. 86. 33.

[2]) Through the kindness of the Hon. Mary Sidney, and of the Earl of Pembroke, the records at Penshurst and Wilton have been carefully searched, but to no purpose. The records of the Herald's College also give no clue as to her date.

[3]) For a picture of that life in Penshurst see: —

The Works of Ben Jonson, edited by Gifford, Vol. I. p. 680 sqq.

Digitized by Google

periods in Ireland, and although most solicitous [1]) for the welfare of his children, their training must have fallen largely to the care of their mother. Highly born, carefully trained in the polite learning of her time, her influence upon the character and subsequent career of her son and daughter can hardly be overestimated. Years after, Sir Philip Sidney, in the midst of his hopeless love for Stella wrote to his father: "I find [2]) my only light with my mother."

In these years Mary laid the foundation of that thorough scholarship [3]) which she afterwards showed in her literary work.

The first separation of the brother and sister came in 1564, when Philip was sent to Shrewsbury School. The next year, Sir Henry Sidney was appointed Lord Deputy

---

[1]) See his letter to Philip Sidney while at Shrewsbury School, in Sidneiana, printed for the Roxburghe Club. 1837.

[2]) A. Collins, Letters and Memorials of State, London, 1746, Vol. I. p. 247.

[3]) Udall, in his preface to John, partly translated by Princess Mary, partly by Rev. F. Malet, D. D., gives an interesting picture of the education which women of rank received in that day.

"But nowe in this most gracious and blisseful tyme of knowledge, in whiche it hath pleased almightye God to revele and shewe abrode the lyght of his moste holye ghospell: what a numbre is there of noble women (especially here in this realme of Englande) yea and howe many in the years of tender vyrginitee, not only as well seen and as familiarlye trade in the Latine and Greeke tounges as in theyr owne mother language: but also both in all kindes of prophane litterature, and liberall artes, exactly studied and exercised and in the holy Scriptures and Theologie so ripe, that they are able aptely cunnyngly and with much grace eyther to indicate or translate into the vulgare toungue, for the publique instruction and edifying of the unlearned multitude — — — — — It is nowe no newes in Englande to see young damisels in noble houses and in the Courtes of Princes, in stede of cardes and other instrumentes of idle trifleying, to have continually in their handes eyther Psalmes, Omelies and other devoute meditations, or elles Paules Epistles or some booke of holye Scripture matiers: and as familiarlye

Digitized by Google

of Ireland and removed thither with his family. The story of the following years, told in the letters of Sir Henry Sidney, gives a pathetic picture of a patriot keenly suffering under the ingratitude of his queen. When he returned, worn out in body, having spent his fortune in her service, her reward for the discharge of his difficult task was a proposal to raise him to the peerage. Lady Sidney's [1]) letter to Lord Burghley, begging that, owing to their poverty, this title may not be forced upon him, gives a touching picture of the hardships of the family.

These severe trials at home must have had great influence upon the yet unformed character of young Mary Sidney. That gentle sympathy with all poverty and suffering, which formed the crowning grace of her after-life, had perhaps been wanting but for this keen pressure of early trial.

In 1568, Lady Sidney celebrated Christmas at Hampton Court, and there Mary must have attracted the special notice of Elizabeth; for in 1575, in a letter [2]) of condolence to Sir Henry Sidney on the death of his daughter Ambrosia, the Queen adds:— "God hath left unto you the comfort of one daughter of very good hope, whom ..... if you will send her unto us before Easter ..... assure yourself that we will have a special care of her."

Of her life at court, history gives us no record, but we may fairly conclude that one whose beauty and learning were afterwards celebrated by some of the most famous men of her time, was not lost sight of even in that brilliant company.

---

both to reade or reason therof in Greeke, Latine, Frenche, or Italian, as in Englishe."

[1]) State Paper Office Mss. May 2, 1572.
Domestic Series, Elizabeth, 86. 33.

[2]) State Paper Office Mss. Domestic Series, Elizabeth, Warrant Book. Vol. I. p. 83.

Digitized by Google

In 1576[1]) she was betrothed to Henry Herbert, Earl of Pembroke. Sir Henry Sidney in a letter[2]) dated Feb. 4, 1576, to the Earl of Leicester, who, owing to the poverty of the Sidneys, was obliged to furnish the marriage[3]) dowry, writes: —

"If he (God) and all the powers on earth would give me my choice of a husband for her, I would choose the Earl of Pembroke." Dec. 7, 1577, the Earl acknowledges the receipt[4]) of a thousand pounds, "part of the dowry of Mary now my wife," so the marriage must have taken place in this year, for in Dec. 1577, the Earl of Leicester was at Wilton, "Making[5]) merry with his nephew the Earl of Pembroke."

The following years[6]) were spent at Baynard Castle, in London, or at Ramsbury in Wiltshire, or at Wilton,[7]) the Earl of Pembroke's patrimonial estate. In these homes they exercised their munificence towards needy and unfortunate literati; perhaps even towards Shakspere himself who was soon to enter upon his stage career, and whose theatre, the Globe, was on the bank of the river opposite Baynard Castle.

Their first child William, third Earl of Pembroke, was

---

[1]) There is no record in Nichols' Progresses of Elizabeth that Lady Pembroke accompanied the Queen upon a royal progress in 1575, as stated in the Dict. of Nat. Biography.

[2]) A. Collins, Letters and Memorials of State. Vol. I. p. 88.

[3]) Carew Mss. Letter of May 19, 1577.

[4]) Brit. Mus. Add. Mss. 15, 552.

[5]) State Papers Addenda, 1566—1579, p. 523.

[6]) This probable course of Lady Pembroke's life during some of these years, may be traced in the Letters of Lord Pembroke, Harleian Mss. (British Mus.) 6994, folio 82, 203; 6995, folio 8, 12, 41, 47; 6996, folio 60; 6997, folio 180.

[7]) For a description of the beauties of Wilton House in the days of Lady Pembroke, see Aubrey's Natural History of Wiltshire, London, 1847, p. 83.

Digitized by Google

born in 1580, and in the same year, Sir Philip Sidney, in disfavor at court for his opposition to the Queen's Spanish match, visited his sister at Wilton and Ivy Church, and there began his Arcadia. It is probable that their joint translation of the Psalms was also begun at this time. In 1584, her second son Philip, later Earl of Montgomery, was born, and a few years later a daughter Anne, who died young. In 1586, she lost within six months her father (5 May), mother (11 Aug.), and idolized brother Philip (17 Oct.). The years immediately following seem to have been devoted to literary work. In 1601 [1]) her husband died.

The Royal Progresses and State Mss. contain brief records of her occasional appearance at court during the following years, of her entertainment [2]) of the King and Queen at Wilton, in 1603, of the grant to her of Houghton Conquest, in 1615, by James I., of her illness and two years' [3]) stay at Spa, 1616—1617, of her death [4]) at Aldersgate St., London, Sept. 25, 1621, and of her burial in great pomp beside her husband, in Salisbury Church.

Very few of her manuscript letters have been preserved, though Osborne mentions having seen "incomparable letters of hers." Of her letter to the Lord Treasurer in behalf of her brother Robert, Rowland White writes, [5]) "I never read anything that could express an earnest desire like unto this." In Collier's Bibliographical and Critical Account vol. I. p. XXXI, there is an interesting letter [6])

---

[1]) See Chamberlain's Letters, temp. Eliz. p. 100: —
"The Earl died a fortnight since leaving his lady as bare as he could, bestowing all on the young Earl, even to her jewels."

[2]) Nichols' Progresses of King James I. Vol. I, p. 254.

[3]) State Papers, Domestic Series, 1611—18, p. 427.

[4]) State Papers, Domestic Series, 1619—1623, pp. 298—299.

[5]) Sidney Papers, Letter of Jan. 14, 1597.

[6]) State Papers, Domestic Series, 1597. Letter of Aug. 16, on p. 489. According to Mr. Tyler, this letter helps to prove that the

Digitized by Google

from Lady Pembroke to Lord Burghley, referring to the proposed marriage of her son with his daughter Bridget. There are no letters at Wilton or Penshurst. Those in the British Museum [1]) add no facts of importance to her biography.

The most beautiful portrait of Lady Pembroke is that by Gheerardts at Penshurst, which has been very well reproduced in Jusserand's English Novel in the Time of Shakspere, and in Tyler's Sonnets. It much resembles the youthful portraits of Sir Philip Sidney. Prefixed to Triphook's version of the Psalms is an engraving by Simon Pass, 1618, representing her when no longer young, but with a face full of strength and character.

§ 2. Lady Pembroke in the Estimation of her Contemporaries.

The best biography of Lady Pembroke is to be read in the fifty odd volumes of Grosart's Edition of Elizabethan authors. These works of her contemporaries show her to us as the patroness of struggling talent, and the admired friend of some of the best minds of that day. In his Wits [2]) Trenchmour (1597) Nicholas Breton gives us a picture of the circle of which she was the centre, and of the home in which so many needy literati found help.

---

sonnets of Shakspere, urging marriage upon his young friend, were written to William Herbert. Sonnets of Shakspere, ed. by Thomas Tyler, London, 1890.

[1]) They are the following:
Add. Mss. 15, 203, p. 151 and 152.
Add. Mss. 12, 503, p. 39.
Add. Mss. 12, 506, letter 221.
Bright Mss. 15, 232.

[2]) The Complete Works of Nicholas Breton, edited by A. Grosart, London, 1879, Vol. II, p. 18.

Digitized by Google

"It was my greatest happiness, that of this world I ever founde, to light into the courtlike home of a right worthy honorable Lady . . . . In her eye was the seate of pittie, in her hart the honour of vertue, and in her hand the bounty of discretion; to see her countenance the comfortlesse, argued a divine spirit, to hear her speak, which was never idle, prooved an oracle of wit, to beholde her presence, might speak of a miracle in nature; to be short, except Plato I knew no such philosopher . . . . . She doth all things as she did them not, and useth the world as she esteemed it not; Honour is her servant, Vertue is her love, Truth is her studie, and Meditation is her exercise; yet is she affable, with such curtesie as winnes honor in humilitie . . . . Her house beeing in a maner a kind of little Court, her Lorde in place of no meane commaund, her person no lesse then worthily and honourablie attended, as well with Gentlewomen of excellent spirits, as divers Gentlemen of fine cariage: . . . . a house richly garnished, honor kindly entertained, vertue highly esteemed, service well rewarded, and the poore blessedly relieved . . . . . Ever since . . . . if I (Breton) have come among men, it hath been like a Faire of rude people, compared to the sweet company of that house; if in the company of women, like a meeting of Gossips, in respect of the gracious spirits of the sweete creatures of that little paradice."

To her he dedicated "The Pilgrimage to Paradise,[1]) ioined with the Countess of Pembrooke's Love" (1592), to which he prefixed a letter to the gentlemen students and scholars of Oxford, declaring he had written this "only to show fourth her praise"; also "Auspicante Jehova, Maries Exercise" (1597); "The Ravisht Soule and Blessed Weeper" (1601), and "The[2]) Countess of Pembrook's Passion."

---

[1]) Breton ed. Grosart Vol. 1, Pilgrimage to Paradise p. 4 sqq. In the Dict. Nat. Biog. by a misprint quoted "coyned" etc.

[2]) First printed by Halliwell Phillips in a volume: "A Brie

Digitized by Google

Another poet, who, while yet young, had gained the notice of Lady Pembroke and been admitted to the charmed circle at Wilton, was Samuel Daniel. In his Defence of Rhyme, addressed to Philip Herbert, Earl of Pembroke, we get a glimpse of his position from (probably) 1585 onward. In defending his love of rhyme, he thus acknowledges his obligations to his patron's mother:[1] — "Having been first encouraged and framed thereunto by your most worthy and honorable mother, and received the first notion for the formal ordering of these compositions at Wilton, which I must ever acknowledge to have been my best school."

In many of his poems,[2] he pays glowing homage to Lady Pembroke, and to her influence in the dedicatory sonnets and epistles prefixed to Sonnets[3] to Delia, Cleopatra,[4] and Civile Warres[5]

John Davies of Hereford acknowledges his literary obligations to her and her family by declaring:[6] "I am not so much mine *owne* as *yours*." He celebrates her praise in two sonnets,[7] and again in the epistle dedicatory to his Muses Sacrifice,[8] and in his Worthy Persons,[9] he declares in an epigram: —

Description of the Ancient and Modern Mss. preserved in the Public Library, Plymouth". London, 1853. Later by a curious mistake it was attributed to Lady Pembroke's authorship, and highly praised by Dr. George MacDonald in his Antiphon.

[1]) Samuel Daniel, Complete Works in verse and prose, ed. by A. Grosart, London, 1885. Memorial Introduction, XVI sqq.

[2]) The beautiful sonnet "To M. P." prefixed to the rare copy of "Delia", in the library of the Duke of Devonshire, has been proved by Grosart not to refer, as was long supposed, to Lady Pembroke.

Daniel, ed. Grosart, Vol. I. p. XVIII.

[3]) Daniel, ed. Grosart, Vol. I. p. 35.

[4]) Ib. Vol. III. p. 23.

[5]) Ib. Vol. II. p. 5.

[6]) Davies, ed. Grosart, Vol. I. p. 97.

[7]) Ib. Vol. II. p. 38—39.

[8]) Ib. Vol. II. p. 4.

[9]) Ib. Vol. II. p. 63.

Digitized by Google

"I am hee,
That (maugre Fate) was, is, and still will be,
The triton of your praise."

The malicious Gabriel Harvey also obtained her friendship, possibly as the friend of her brother and of Spenser. She is the gentlewoman who took his part, as he tells us, in his quarrel with Tho. Nashe,[1]) the date of which is fixed by his sonnet[2]) declaring her championship to be "the mightiest miracle of '93." She is extolled by Harvey through many pages of nauseous flattery.[3])

Another of her literary protégés was Abraham Fraunce, who has celebrated her praises in long-winded verse. To her he dedicated his Arcadian Rhetorik,[4]) the Countess of Pembroke's Emanuel,[5]) the Countess of Pembroke's Ivy-Church,[6]) with its third part, "Amyntas Dale (1592),[7]) where the glories of the "peareles Pembrokiana" are sung through many tedious pages, by "Your honors most affectionate A. Fraunce."

Thomas Moffat, another pensioner at Wilton, describes her as one "who never yet on meanest scholler frowned."[8])

---

[1]) Lady Pembroke may possibly have espoused Harvey's cause in order to punish Nashe for his unauthorized publication of Astrophel, in 1591.

[2]) Harvey, ed. Grosart, Vol. I. p. 295—96.

[3]) Harvey, ed. Grosart, London, 1884, 85. Vol. I. pp. 276 sqq.; Vol. II. pp. 16, 263—4, 319, 320—27, 329.

[4]) Bodleian, Malone Collection, 514.

[5]) The Countess of Pembroke's Emanuel, ed. Grosart, London, 1870.

[6]) Brit. Mus. C. 34. c. 35.

[7]) Grosart's Miscellanies of the Fuller Worthies Library. Vol. III. See also Koeppel in Anglia XI, 11 sqq.: "Englische Tassoübersetzungen" etc.

[8]) "The Silkwormes and their Flies": lively described in verse by T. M. London, 1599. . 75.

Digitized by Google

Thomas Howell also belonged to this circle, for in dedicating to her his poem Devises (1581) he declares it to have been written "at ydle times in your house." [1])

Thomas Watson dedicates to her his „Amintae Gaudia," London, 1592, in a long Latin eulogy, in which she is praised as the sister of Sidney, the patroness of poets, and a votary of the Muses.

Nathaniel Baxter, in the dedication of Ourania,[2]) extols her as one

> "Whom all the world admires
> For virtuous life, and prudent modesties.
> Rare are her gifts, full of Sydneian fires."

Robert Newton dedicates to her his Eusebia [3]), and Thomas Morley his Canzonets, [4]) to which he begs her to "vouchsafe her heavenly voice."

To her Spenser dedicated his Ruins of Time, [5]) "as to one whome it most speciallie concerneth; and to whome I acknowledge myselfe bounden by manie singular favours and great graces."

Even Shakspere may have come within the circle of her patronage, for the first folio of the plays is dedicated to her sons, "the most noble and incomparable pair of brethren," who had "prosequuted" the plays "and their author living with so much favor."

According to Mr. Tyler [6]), the first one hundred and twenty six of Shakspere's Sonnets are also dedicated to William Herbert.

---

[1]) The Poems of Thomas Howell, ed. by Grosart, London, 1879, p. 165.

[2]) Sir Philip Sidney's Ourania, that is Endimion's Song and Tragedie, Containing all Philosophie, written by N. B. London, 1606.

[3]) The Countess of Montgomeries Eusebia, London, 1620.

[4]) Brit. Mus. Add. Mss. 23,625.

[5]) Spenser, ed. Grosart, Vol. III. p. 9.

[6]) Shakspere's Sonnets, ed. by Tho. Tyler, London, 1890, p. 5 ff.

Digitized by Google

Nor does she lack the praise of those who were not dependent on her bounty or suitors for her favour. Her beauty and intellect were celebrated by Rudyerd [1]) in the famous lines on her picture:

"Here, though the lustre of her youth be spent,
Are curious steps to see where beauty went,
And for the wonders in her mind that dwell,
It lyes not in the power of pens to tell.
But could she but bequeath them when she dyes,
She might enrich her sex by legacies."

If Mr. Tyler's theory be true that the "Mr. W. H." of Shakspere's sonnets is William Herbert, whom Davison [2]) calls a "noble son unto a peerless mother," then Shakspere has also praised Lady Pembroke's beauty in his third sonnet: —

"Thou art thy mother's glass, and she in thee
Gives back the lovely April of her prime."

Her resemblance to her brother, both in mental gifts and personal appearance, and the ideal friendship existing between the two, were often celebrated in verse. Thomas Nash, in dedicating to her the edition of Astrophel and Stella in 1591, says: "In thee . . . . the Laurel Garlande which thy Brother so bravely advanst on his lance is still kept green in the Temple of Pallas."

Drayton, in his Pandora,[3]) thus sings of the friendship between the two: —

---

[1]) Collier's Bibliographical and Critical Account vol. II. p. 147. Poems written by the Right honorable William Earl of Pembroke and Benjamin Rudier, Knight, London, 1660.

[2]) Francis Davison, A Poetical Rhapsodie, London, 1602, in the dedicatory Sonnet.

[3]) Eclogue 6, Pandora (Michael Drayton, ed. by J. P. Collier, Esq. Printed for the Roxburghe Club, London, 1856, p. 97 sqq.).

Digitized by Google

"Sister she sometime to that Shepard was,
Who yet for piping never had his peere,
Elphin that did all other swaines surpasse,
To whom she was of living things most dear,
And on his deathbed, by his latest will,
To her bequeath'd the secrets of his skill."

Henry Lok, in Extra Sonnets,[1]) thus compares her to Sidney: —

"Your name, your matche, your vertues, honour gaine,
But not the least, that pregnancie of spright,
Whereby you equall honor do attain,
To that extinguisht lamp of heavenly light,
Who now no doubt doth shine midst angels bright;
While your faire starre makes clear our darkened sky.
He Heaven's; Earth's comfort you are and delight,
Whose — more than mortall — gifts you do apply,
To serve their Giver and your guider's grace
Whose share in this my work hath greatest place."

Beautifully has this resemblance been sung by Spenser in the sonnet[2]) affixed to the Faery Queene and dedicated "To the right honorable and most vertuous Lady, the Countess of Pembroke:"

"Remembrance of that most Heroike Spirit,
The hevens pride, the glory of our daies,
Which now triumpheth through immortall merit
Of his brave vertues crownd with lasting baies,
Of hevenlie blis and everlasting praies;
Who first my Muse did lift out of the flore,
To sing his sweet delights in lowlie laies,
Bids me most noble Lady to adore
His goodly image living evermore
In the divine resemblance of your face,
Which with your vertues ye embellish more,
And native beauty deck with heavenlie grace."

---

[1]) Miscellanies of the Fuller Worthies Library, ed. by Grosart, Vol. II. p. 374.

[2]) Spenser, ed. Grosart, Vol. VIII. p. 336. Also again in Astrophel. Spenser, ed. Grosart, Vol. IV. p. 221, l. 211—214.

Digitized by Google

Her intellectual endowments were frequently and sometimes extravagantly praised. Meres [1]) calls her "learned Mary, the honorable Countess of Pembroke, the noble sister of Sir Philip Sidney . . . . . very liberal unto poets, besides she is herself a most delicate poet."

Fitzgeoffrey,[2]) in a Latin epigram, celebrates her as "Pallas et Euphrosyne, Calliope, atq: Venus."

Stradling,[3]) in another long Latin epigram, praises her gifts and talents, and Holland [4]) calls her *"Musarum Religionis & Doctrinae decus & praesidium."*

Her books were praised by William Clarke, [5]) by Dr. Donne,[6]) by Daniel,[7]) and Churchyard [8]) declares: —

> "She enjoys the wise Minerva's wit,
> And sets to school our poets everywhere,
> The Muses nine and all the Graces three,
> In Pembroke's books and verses you shall see."

Barnabee Barnes, [9]) who belonged to the rare circle of Sidney's friends, celebrates her as the

> "Pride of our English Ladies never match'te,
> Great favorer of Phoebus and of spring,
> In whom even Phoebus is most flourishing,
> Muses chief comfort, of the muses hatch'te."

---

[1]) Francis Meres, Wits Treasury, London, 1598, p. 284.

[2]) Occasional Issues of Unique or very rare Books, ed. by A. Grosart, Vol. 16. Introd. p. 18. liber III. pp. 107—8.

[3]) Sir John Stradling, Epigrammatum . . . Libri Quatuor, London, 1607.
Liber secundus, p. 68.

[4]) Henry Holland, Heroologia Anglica, London, 1620, Vol. III. p. 116.

[5]) Polimanteia, ed. Grosart, p. 45.

[6]) Complete poems of John Donne, ed. Grosart, Vol. II. p. 4.

[7]) Daniel, ed. Grosart, Vol. I. p. 255.
Vol. III. p. 26.

[8]) A Pleasant Conceite, by Tho. Churchyard.

[9]) Poems by Barnabee Barnes, ed. Grosart, p. 219.

Digitized by Google

Spenser, in "Colin Clout's come home again", sings of her as

> "Urania, sister unto Astrofell,
> In whose brave mind, as in a golden cofer,
> All heavenly gifts and riches locked are,
> More rich than pearles of Ind or gold of Opher,
> And in her sex more wonderfull and rare." [1])

She is probably the Countess of ***, whose mind and character are praised by Ben Jonson, [2]) in his epigram in "Underwoods", but the epitaph so long attributed to him has been found in the manuscript [3]) poems of William Browne, a great favorite of the Earl of Pembroke, and there seems to be no doubt that it was written by him.[4]) From the difference in quality between the two stanzas, the epitaph has been thought to be the work of two different authors. But the same difference in quality occurs in Browne's long elegy [5]) on Lady Pembroke, where we find such doggerel as — —

> "Let men forget
> To count their ages from the Plague of Sweat,
> From Eighty eight, the Powder Plot, or when
> Men were afraid to talk of it again,
> And in their numeration, be it said,
> Thus old was I, when such a Teare was shed,
> And when that other fell, a comet rose
> And all the world took notice of my woes" —

---

[1]) Colin Clout's come Home Againe, Spenser, ed. Grosart, Vol. IV. p. 52, l. 489—495.

[2]) The Works of Ben Jonson, ed. by Wm. Gifford, London, 1851, p. 711.

[3]) Brit. Mus. Lansdowne Mss. 777.

[4]) For arguments as to Browne's authorship see Notes and Queries, Series I. Vol. 3. p. 262, 207, 413, 455. Series V. Vol. 3. p. 226. In a recent article in the Academy 1896, II, 432, E. K. Chambers clinches the matter by his conclusive arguments.

[5]) The Poems of William Browne of Tavistock: ed. by Gordon Goodwin, London, 1894. Vol. II. p. 249, l. 17 sqq.; p. 253, l. 125 sqq.

Digitized by Google

occurring in the same poem with such beautiful lines as these: —

"Yet (could I choose) I would not any knewe
That thou wert lost but as a pearle of dewe,
Which in a gentle Evening mildly cold
Fallne in the Bosom of a Marigold,
Is in her golden leaves shut up all night,
And seen again when next we see the light."

But the most beautiful praise of Lady Pembroke will ever be the first verse of the epitaph: [1]) —

"Underneath this sable Herse,
Lyes the subject of all verse;
Sidney's sister, Pembroke's mother;
Death, ere thou hast slain another,
Faire and Learn'd, and good as she,
Tyme shall throw a dart at thee."

§ 3. The Reediting of the Arcadia.

Before passing to Lady Pembroke's original literary productions, let us consider the nature of her work in the revision of Sidney's Arcadia.

The first edition of the Arcadia made by William Ponsonby in 1590, without the consent and against the wishes [2]) of Sidney's friends, so dissatisfied Lady Pembroke, that in 1593 a second edition appeared in folio form, reedited under her personal supervision. The nature of this supervision was stated in the publisher's preface as follows: —

---

[1]) Brit. Mus. Lansdowne Mss. 777.

[2]) See: — Letter of Lord Brooke to Sir Francis Walsingham, urging that steps be taken to prevent the printing of the Arcadia, notice of such an intention having been given him by "one ponsonby, a booke bynder in poles churchyard." State Papers, letter endorsed Nov. 1586.

Digitized by Google

"The disfigured face, gentle Reader, wherewith this worke not long since appeared to the common view, moved that noble Lady to whose Honour it was consecrated, to whose protection it was committed, to take in hand the wiping away of those spottes wherewith the beauties thereof were unworthely blemished. But as often repairing a ruinous house, the mending of some old part occasioneth the making of some new; so here her honorable labor begun in correcting the faults, ended in supplying the defects; by the view of what was ill done, guided to the consideration of what was not done. Which part with what advise entered into, with what accesse it hath been passed through, most by her doing, all by her directing, if they may be intreated not to define, which are unfurnisht of means to discerne, the rest it is hoped will favorably censure. But this they shall for their better satisfaction understand, that though they find not here what might be expected, they may find neverthelesse as much as was intended, the conclusion, not the perfection of Arcadia, and that no further than the Author's owne writings or known determinations could direct. . . . . But however it is, it is now by more than one interest The Countesse of Pembroke's Arcadia, done as it was, for her, as it is, by her. Neither shall these paines bee the last [1]) (if no unexpected accident cut off her determination) which the everlasting love of her excellent brother will make her consecrate to his memory."

This preface has been the cause of many misstatements. The opening sentence has been interpreted to mean that much in the quarto has not been reprinted in the folio, [2]) and the subsequent sentences have been thought to

---

[1]) This refers to Certaine Sonnets, Astrophel and Stella, and the Defence of Poetrie, which were added to the third edition, in 1598.

[2]) The Dict. of Nat. Biog. states that "She divided the work into five books instead of three, and rewrote certain portions."

Digitized by Google

prove that Lady Pembroke wrote certain portions of the Arcadia,[1]) although it is expressly stated that the additions were made "no further than the Author's owne writings or known determinations could direct."

A comparison[2]) of the quarto of 1590[3]) with the folio of 1598,[4]) shows the changes which she made to have been of the following nature.[5]) The quarto has been enlarged by the addition of fifty seven pages of text in the third book, and by a fourth book of forty pages, and a fifth book likewise of forty pages. But it is expressly stated that

---

[1]) See Hain Friswell, The Countess of Pembroke's Arcadia. With notes and introductory essay. London, 1867, in which the "Arcadian undergrowth due chiefly to Lady Pembroke" has been cleared away leaving a remarkable product.

[2]) At the time the following comparison was made, from the original editions in the British Museum, the author was in ignorance of the work of Dr. Oskar Sommer, to which her attention has since been called. The results vary but slightly from those of Dr. Sommer.

[3]) The Countess of Pembroke's Arcadia, London, 1590. Quarto, British Museum, C. 30. d. 22.

[4]) The Countess of Pembroke's Arcadia, London 1598, folio. Brit. Mus. C. 40. k. 5.

There is no copy of the edition of 1593 in the British Museum or in the Bodleian. There is a copy in the Britwell Library and also one in the Cambridge Univ. Library.

[5]) In the Catalogue of the Mss. of the University Library, Cambridge, Vol. III. p. 559, is a description of one of the Mss. of the Arcadia, showing in what condition the work was left by its Author: —

"The Countess of Pembroke's Arcadia, by Sir Philip Sidney. On 208 leaves, numbered, with about 48 lines in a page, dated 1584. The first edition was printed in 1590. This is an unfinished copy; blanks are left for most of the proper names in the latter part of the volume, those in the former part being inserted in a careful Italic hand. Most of the verses, and all the Eclogues, are omitted, spaces being left for the verses left out, and some of those inserted being written in a peculiarly ornate style of calligraphy. The arrangement is that of the first edition, excepting the division into chapters, which is omitted. The Ms. breaks off at fol. 350 *a*, line 30, 1st edition."

This is not an autograph Ms. The date is merely written in the margin. Its signature is K k. 1. 5.

Digitized by Google

what is added is Sidney's work, for at the close of the incomplete paragraph with which the quarto ends, "Wherat ashamed as never having done so much before in his life . . . . ." is written in the folio edition, p. 333: "How this combate ended . . . . is altogether unknown. What afterwards chaunced out of the author's owne writings and conceits has been supplied as followeth." Nor is there in the text thus supplied in the folio any marked difference of thought or style, to indicate that Lady Pembroke has substituted her own authorship for Sidney's.

This conclusion is still further confirmed by the changes made in that part of the folio which had already been printed in the quarto. A comparison of the two shows that except for some orthographical changes, possibly the work of the compositor, the prose text of the quarto is reprinted in the folio.

In the quarto there is a note by the overseer of the print, stating that the divisions into chapters and the summaries preceding them are his and not Sidney's. These divisions and summaries are omitted in the folio.

The principal changes have been made in the poetical parts. The note by the overseer of the print in the quarto states that he distributed the eclogues at the end of the various books. In the folio, the eclogues have been differently placed; sometimes others have been substituted in the folio for those of the quarto, and a number of new poems have been added in the folio.

The text of the poems common to the two editions is, except for the change of an occasional line or phrase, alike in quarto and folio. The most important change is in the dialogue in Book I where the name Thyrsis has been substituted in the folio for Lalus of the quarto, and where there are very considerable variations in the last stanzas. The correspondences and differences in the poetical parts of the two editions are in detail as follows: —

In Book I the poems agree in quarto and folio as far

Digitized by Google

as the dialogue in the first eclogues. Here the name Thyrsis has been substituted in the folio for Lalus of the quarto, and a number of changes made in the last stanzas of the dialogue. As these changes are the most extensive which Lady Pembroke has made in any part of the poetical text, they are here added in detail.

Quar. Let crowes pick out mine eyes which *saw too much.*
Fol. Which *too much saw.*
Quar. *If still her mind be such.*
Fol. *If she still hate loves law.*
Quar. My earthy moulde *will* melte in watrie teares.
Fol. My earthy moulde *doth* melte in watrie teares.
Quar. *So* doth my life within itselfe dissolve.
Fol. *Thus* doth my life within itselfe dissolve.
Quar. That I *am like a flower.*
Fol. That I *grow like the beast.*
Quar. New plucked from the place where it did breed.
Fol. Which beares the bit a weaker force did guide.
Quar. Life showing dead indeed.
Fol. Yet patient must abide.
Quar. Such force hath love above poore Nature's power.
Fol. Such weight it hath which once is full possest.
Quar. That I grow like a shade.
Fol. That I become a vision.
Quar. Which being nought seems somewhat to the eyen.
Fol. Which hath in others head his only being.
Quar. While that one body shine.
Fol. And lives in fancie seing.
Quar. Oh he is mard that is for others made.
Fol. O wretched state of man in selfe division.
Quar. Which thought doth marre my piping declaration.
Fol. O well thou sayest: a feeling declaration.
Quar. Thinking how it hath mard my shepheards trade.
Fol. Thy tongue hath made of Cupids deepe incision.
Quar. *Now my* hoarse voice doth faile this occupation.
Fol. *But now* hoarse voice doth faile this occupation.
Quar. Of singing *take to thee* the reputation.
Fol. Of singing *thou hast got* the reputation.
Quar. *Now friend* of mine: I yield to thy habilitie.
Fol. *Good Thyrsis* mine: I yield to thy habilitie.
Quar. My *soule* doth seeke another estimation.
Fol. My *heart* doth seeke another estimation.

Digitized by Google

The next prose paragraph and poem "As I my little flocke on Ister banke", quarto p. 90—93, occurs in folio Book III, p. 384—88. The prose paragraph and following dialogue between Geron and Histor, quarto p. 93—95, occurs folio Book III. p. 388—90. The poem, "Fortune, Nature, Love long have contended about me", is wanting in the quarto, but found in the folio p. 78. The remaining poems agree till the dialogue between Strephon and Klaius, quarto p. 95—97, which occurs folio Book II. p. 240—242. The last dialogue and the poem "A shepheard's tale no height of stile desires," folio p. 77—95, is wanting in the quarto.

In Book II. the poems are alike as far as the second eclogues, quarto 234—37, folio 215—19. Here the quarto has a dialogue between Nico and Darus, the folio a dialogue between Strephon and Klaius (already noted as found in quarto, Book I. p. 95). Then follow in the quarto another prose paragraph and a part of the whole folio dialogue between Strephon and Klaius. The prose paragraph is much shorter in the folio, but the dialogue is common to both. The Eclogues conclude in the quarto with another prose paragraph and a poem, "Philisides, words and an Echo." The folio also contains this poem "Philisides" etc. and five additional poems not found in the quarto, viz: A dialogue between Geron and Philisides, a dialogue between Geron and Mastix, and three poems, "My muse what ailes this ardour", "Reason tell me thy mind if there be reason", and "O sweet words, the delight of solitarinesse".

In Book III., the poems correspond until quarto p. 311, where space is left for the epitaph, which is supplied folio p. 294. The last poem, "Since to death is gone the shepherd", quarto p. 346—348, occurs folio Book IV. p. 427—430. The quarto ends on page 360 of the folio.

A statement in detail of all the variations of the two editions belongs to the text criticism of the Arcadia, and lies without the province of this investigation, which has only sought to show that Lady Pembroke's work, in re-

Digitized by Google

editing the Arcadia, consisted in a rearrangement of its poetical parts, in some few omissions and variations, and in additions made from Sidney's writings, and that there is no ground for claiming her independent authorship for any part of the work.

§ 4. Original Poems.

Of Lady Pembroke's original compositions, we have only two pastoral poems. We cannot believe that this list represents the entire creative activity of a woman whose gifts of mind were praised by some of the best spirits of her age. The poets [1]) of that day did not write for the general public, but for their own pleasure and that of their friends, and often had the greatest aversion to appearing in print. Probably much of her work [2]) has been lost, or was printed anonymously in some of the poetical miscellanies of that day, but the two poems known to be hers are too scanty a basis of comparison for proving her authorship of anonymous work.

Both poems are upon favorite themes of the Elizabethan pastoral, a lament for the death of Sidney and a eulogy of the Queen.

The elegy bears the title, "The Doleful Lay of Clorinda," [3]) from the name given by Spenser to the shepherdess who sings it. It was first published in Spenser's Astrophel, which appeared as an appendix to Colin Clout's Come Home

---

[1]) G. Saintsbury, A History of Elizabethan Literature, London 1887, p. 2.

[2]) Harvey, in "Pierces Supererogation", says of her "And what if she can publish more works in a moneth than Nash hath published in his whole life; or the pregnantest of our inspired Heliconists can equall?" Harvey, ed. Grosart, Vol. II. p. 321.

[3]) The name of the warlike heroine in Tasso's Gerusalemme Liberata. Spenser knew Tasso very well, cp. Koeppel in Anglia XI. p. 341 sqq.

Digitized by Google

Again in 1595. The poem bears no date, but Spenser's prefatory epistle is dated "From my house of Kilcolman, the 27 of December, 1591"; so the elegy probably belongs within the five years succeeding Sidney's death. Spenser introduces Lady Pembroke's poem as follows: —[1])

> "And first his sister that Clorinda hight,
> That gentlest shepherdess that lives this day,
> And most resembling both in shape and spright
> Her brother deare, began this doleful lay,
> Which lest I marre the sweetnesse of the vearse,
> In sort as she it sung I will rehearse."

In spite of Spenser's praise, the "sweetness of the vearse" is hard to find. The elegy is unworthy of the subject, a tribute to the heart rather than to the head of the author, an evidence of her deep affection rather than of her poetical imagination.[2])

Astrea, a pastoral dialogue in praise of Elizabeth, was first published in Davison's Poetical Rhapsody in 1602,[3]) under the title: „A Dialogue between two shepheards, Thenot and Piers, in praise of Astrea, made by the excellent Lady, the Lady Mary, Countess of Pembrook, at the Queenes Maiesties being at her house at — Anno 15 —." There is no record of any such visit of the Queen at Wilton. Sir Rowland White,[4]) in a letter to Sir Robert Sidney, Nonsuch, August 8, 1600, speaks of the Queen's intended progress into North Wiltshire. Possibly the poem was written in anticipation of the expected visit, and the date and place left blank to be filled in later.

---

[1]) Spenser, ed. Grosart, Vol. IV. p. 221, ll. 211—214.

[2]) Bishop Coxe, Biographical History of Kent, makes an elaborate but fruitless comparison of this elegy with Milton's Lycidas, to show that the latter is an imitation of the former.

[3]) Also in edition of Poetical Rhapsody, 1611, p. 23, and later in Nichols' Progresses of Queen Elizabeth, Vol. III. p. 529.

[4]) Nichols' Progresses of Queen Elizabeth, Vol. III. p. 529.

Digitized by Google

Astrea is an example of that exaggerated flattery of Elizabeth, in which the poetry of the period abounds. The dialogue comprises ten stanzas of six lines each. In the first half of each stanza, Thenot extols some virtue of Astrea; in the second half, Piers declares that Thenot's praise is inadequate, and seeks to excel him. The last stanza concludes: —

> "Words from conceit doe onely rise.
> Above conceit her honour flies:
> But silence, naught can praise her."

The poem is inferior both in form and style to her other work.

§ 5. Translation of the Psalms.

The most important literary work of Lady Pembroke is to be found in her translations. The zeal in the pursuit of classical study, which characterized the age of Elizabeth, found its most natural outlet in translation.[1]) A translator of a classical poem was held to rank fully on the level of an original poet. Peele, in the Prologue to his *Honour of the Garter* (1593), speaks with enthusiasm of "our English Fraunce, a peerless sweet translator of our time," while he ranks Phaer, the translator of the Aeneid (1558), with the greatest names of the past.

One of the subjects, on which the new learning of the age delighted to exercise its skill, was the translation of parts of the Bible, especially of the Psalms.[2]) Perhaps the fashion of the day, more probably Sidney's great admiration[3]) for

---

[1]) A. Ward, History of English Drama. Vol. I. p. 105.

[2]) Elizabeth translated a portion of the Psalms, and also a chorus from Seneca's Hercules. See Anglia Bd. 14, p. 346 sqq.

[3]) See, An Apologie for Poetrie, by Sir Philip Sidney, Arber's English Reprints, Birmingham, 1868, pp. 23—24.

Digitized by Google

the Psalms, led the brother and sister to begin a joint translation of the Psalter, probably in 1580, during Sidney's long visit at Wilton. It was finished by Lady Pembroke after her brother's death. It seems to have circulated in many manuscript copies during her life-time, and was praised [1]) by the poets of that day, but it is not mentioned in any account of English Psalmody, and slept in unmerited obscurity till republished by Triphook, in 1823.[2]) The title page of this edition reads:

The / Psalmes of David / translated into / divers and sundry kindes of Verse / More rare and excellent / for the / Method and Varietie / than ever yet hath been done in English. / Begun by / the noble and learned gent. / Sir Philip Sidney, Knt. / and finished by / the right honorable / the Countess of Pembroke / his sister / Now first printed from / a copy of the Original Manuscript / Transcribed by John Davies of Hereford / in the reign of James the first, 1823.

At the end of the book:

Chiswick / by / C. Whittingham / for / Robert Triphook / 23 Old Bond Street.

The manuscript from which Triphook's version was made was copied, as he tells us in his preface, from the original by John Davies of Hereford, writing-master to Prince Henry. It contains specimens of all the styles of penmanship then in use, especially the Italian style so much in fashion at court, and the great pains bestowed upon the copy would indicate that it was written for the

---

[1]) Poems of Samuel Daniel, ed. by A. Grosart, Vol. III. p. 25—26.
Poems of John Donne, ed. by A. Grosart, Vol. II. p. 313—15.
Poems of John Davies, ed. by A. Grosart, Vol. II. p. 4.

[2]) Selections from this Psalter have also been printed by Sir John Harrington in Nugae Antiquae, Vol. II. p. 6; by Steele in the Guardian XVIII; in Bishop Butler's Sidneiana; and in Zouch's Memoirs of Sir Philip Sidney.

Digitized by Google

Prince. This copy, bought at the Bright sale, is now in the library at Penshurst. The readings of this Ms. Triphook further amended by a comparison with a Ms.[1]) now in the Bodleian, which was copied by Dr. Samuel Woodford, from the manuscript of a scribe who must have written under the personal supervision of Sir Philip Sidney, as there are occasional alterations in Sidney's own handwriting. The Psalms from Ps. 88 to verse 22 of Ps. 102, are here wanting, and also from Ps. 131 to the end. In the margin, Dr. Woodford has written after Ps. 43: "Hitherto Sir Philip Sidney;" showing that he is the author of the first forty three only. This is still further confirmed by a letter[2]) of Lord Brooke to Sir Francis Walsingham, where, among the other literary remains of Sidney, he mentions "about forty of the psalms."

There is another manuscript of the Psalms in Trinity College, Cambridge, and there are two in the British Museum, Add. Mss. 12,047, and Add. Mss. 12,048. For the description and critical collation of these manuscripts, see Sidney, ed. Grosart, Vol. III, p. 72 sqq.

In thought, style, and versification, Lady Pembroke's part of the Psalter is much superior to Sidney's. These poems have the stiffness characteristic of the religious poetry of that day, but the translation is faithful to the thought of the original, and full of melody and poetic spirit. Most of the stanzas are of five or six lines and the verse is iambic or trochaic. The great variety and intricacy of some of these arrangements, the differences as to the number of feet in the lines, and the alternations of rhyme in the different groups, suggest that this Psalter was intended to be set to music.[3])

---

[1]) Rawlinson, Poet. 25.

[2]) Letter of Lord. Brooke preserved in the State Papers, endorsed November, 1586.

[3]) In Ms. 12,047 in Brit. Mus. the psalms are not in their order,

Digitized by Google

One of the most ingenious arrangements is that of Ps. 55, which has only three rhyming words, through seventy two lines. There are six stanzas, each composed of four triplets, with the rhyme sequence a b c — c b a: a c b — b c a. The first and sixth stanzas begin and close with a; the second and fifth with b; the third and fourth with c. Psalms 100 and 150 are properly sonnets of fourteen lines each. Psalm 101 has the intricate rhyme sequence a b a, c d c, b e b, d f d, e g e, f a f, g h g, a h a. The best work of Lady Pembroke is to be found in these psalms.

§ 6. Discourse of Life and Death.

In May, 1590, Lady Pembroke completed a translation of "*Le Excellent Discours de la Vie et de la Mort*," from the French of Du Plessis Mornay (1549—1623), the profound politician and controversialist, one of the most eminent members of the Protestant party at the end of the sixteenth century, and the intimate[1]) friend of Sir Philip Sidney. In "La Henriade", Voltaire has painted the character of this noble and upright counsellor of Henry IV. in terms which might have been applied to Sir Philip Sidney himself: —

"Non moins prudent ami que philosophe austère,
Mornay sut l'art discret de reprendre et de plaire.
Son exemple instruisait bien mieux que ses discours;

---

but arranged (apparently for use in religious service) in the following order.

Ps. 1—26 in order: Then follow 51, 69, 104, 70, 71, 75, 76, 80, 83, 86, 89 (two versions), 91, 93, 95, 96, 98, 99, 105, 108, 112, 117, 120, 121, 122 (two versions), 124, 128, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 147, 148, 149—58, 85, 73, 74, 75 (two versions), 68, 109, 142, 77, 88, 84, 102, 111, 143, 150, 78, 113, 137.

[1]) Mémoires de Madame de Mornay, ed. by Mdme. de Witt, Paris, 1868. Vol. I. p. 118. Sidney had stood as sponsor for Mornay's daughter Elizabeth, see ib. p. 120.

Digitized by Google

Les solides vertus furent ses seuls amours.
Avide de travaux, insensible aux délices,
Il marchait d'un pas ferme au bord des précipices.
Jamais l'air de la cour, et son souffle infecté,
N'altéra de son cœur l'austère pureté.
Belle Aréthuse, ainsi ton onde fortunée
Roule au sein furieux d'Amphitrite étonnée
Un cristal toujours pur, et des flots toujours clairs,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers."

Mornay was the author of many political and religious works, of one of which Sidney, at his death, left an unfinished translation. This was afterwards completed by Arthur Golding, and published in 1587, under the title: "A Worke concerning the Truenesse of the Christian Religion," and it may have been in accordance with her brother's design, that Lady Pembroke undertook her translation.

The original essay, which consists of moral reflections upon the brevity and vanity of life, was originally prefixed to Mornay's translation of selections from certain letters and essays of Seneca. The book was first written [1]) in 1575, and translated [2]) into English in 1577, by Edward Aggas. Lady Pembroke's translation was first printed, together with Antonie, in 1592,[3]) and again separately in 1600, with the title: A Discourse / of Life and / Death / Written in French by Phil. / Mornay. / Done in English by the Coun/tesse of Pembroke / ( ) At London / Printed for William Ponsonby / 1600/. It is prefixed, under date of 1606, as introductory essay to an English translation of selections from the works of Mornay entitled: "*Six* [4]) *Excellent Treatises* of *Life* and *Death*," and

[1]) Mémoires de Madame de Mornay Vol. I. p. 89.

[2]) The Defence of Death by E(duard) A(ggas), London, 1577, Brit. Mus. 8403. aa. 26.

[3]) The title of this edition is quoted in full in the consideration of the 1592 edition of Antonie, *infra* p. 39.

[4]) This contains the essay which Lady Pembroke translated prefixed to selections from the following letters of Seneca: 23, 26, 27, 30, 32, 36, 50, 57, 62, 71, 78, 94, 100, 102, 104, 108, 121.

Also of the first book concerning tranquility of life; of the book

Digitized by Google

to a second edition of the same book, dated 1607. There is no clue to the translator, but the following note to the reader: "Here knowe that the first Discourse, mentioned in the Advertisement ensuing, is none of these sixe here set down; but another precedent to these, and formerly translated by the Countesse of Pembroke."

Lady Pembroke's translation is in a clear and vigorous prose style, closely following the text of the original, as the following example shows.

"C'est un cas estrange, & dont je ne me puis assés esmerueiller, que les manouvriers pour se reposer hastent par maniere de dire le cours du Soleil: que les mariniers voguent à toute force pour arriver au port, & de si loin qu'ils descouvrent la coste jettent cris d'allegresse; que les pelerins n'ont bien ni aise, tant qu'ils soient au bout de leur voyage & que nous ce pendant qui sommes en ce monde attachez & liez à un perpetuel ouvrage, agites de continuelles tempestes, harrasses d'un si scabreux & mal aisé chemin, ne voions toutes fois la fin & le bout de nostre tache qu'a regret, ne regardons nostre vray port que avec larmes, n'approchons de nostre giste & paisible sejour qu'avec horreur & tremblement. C'este vie n'est qu'une toile de Penelope, on tousjours y a à tistre & à retistre. une mer abandonnée à tous vents, qui ores dedans, ores dehors nous tourmantent sans cesse; un voyage

"It seems to me strange, and a thing much to be marveiled, that the laborer to repose himselfe hasteneth as it were the course of the Sunne: that the Mariner rowes with all force to attaine the port, & with a joyfull crie salutes the descried land; that the traveller is never quiet nor content till he be at the end of his voyage; & that we in the meane while tied in this world to a perpetuall taske, tossed with continuall tempest, tyred with a rough and combersome way, cannot yet see the end of our labour but with griefe, nor behold our port but with teares, nor approach our home and quiet abode but with horrour and trembling. This life is but a Penelopes web, wherein we are always doing and undoing; a sea open to all winds, which sometime within, sometime without never cease to torment us; a wearie journey through extreame heats & colds, over high mountains,

---

of the shortness of life; of the book concerning consolation; of the book of divine providence; from the same book, concerning bearing adversity; from the same book, concerning prosperity; Advertisement to the reader; Sonnet for Mlle. Du Plessis; to the author; ode.

Digitized by Google

facheux par gelées & par chaleurs extremes, par roides montagnes & par precipices, par deserts et par brigandages. Ainsi en deuisons nous en faisant nostre besongne en tirant à cest aviron, en passant ce miserable chemin. Et voila neantmoins, quand la mort vient mettre fin à nos travaux, quand elle nous tend les bras pour nous tirer au port, quand apres tant de dangereux passages & de fascheuses hostelleries elle nous veut mener à nostre vray domicile, au lieu de nous resjouir, de reprendre coeur a la veue de nostre terre, de chanter en approchant de nostre bien heureux sejour, nous reprendrions, qui nous voudroit croire, nostre besongne, nous reguinderions la voile au vent & rebrousserions volontiers nostre chemin."

steepe rockes, and theevish deserts. And so we terme it in weaving at this web, in rowing at this oare, in passing this miserable way. Yet loe when death comes to end our worke, when she stretcheth out her armes to pull us into the port, when after so many dangerous passages and lothsome lodgings she would conduct us to our true home and resting place; in steede of reioycing at the end of our labour, of taking confort at the sight of land, of singing at the approach of our happie mansion, we would faine, (who would beleeve it?) retake our worke in hand, we would againe hoise saile to the winde, and willinglie undertake our journey anew."

Digitized by Google

PART II.

§ 7. Garnier's Marc Antoine.

Before passing to Lady Pembroke's translation of Antonie, let us consider briefly the life and literary importance of its author, Robert Garnier.

Born in 1534,[1]) at Ferté-Bernard in Maine, educated for the law, Garnier divided his life between the duties of a magistracy and the culture of letters, and in the height of his career met with a tragic death at Le Mans, in 1590.

He attained fame as the author of eight tragedies, which won lavish praise from his contemporaries,[2]) as is shown in the sonnets by Ronsard, Estienne, Binet, Belleau, Dorat, Baif and others, prefixed to Porcie and other of his dramas.[3]) Ronsard praises Garnier for having "*changé en*

---

[1]) Niceron, Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres, Paris, 1733, Vol. XXI, p. 377.

Firmin Didot Frères, Nouvelle Biographie générale, Paris, 1857, Vol. 19, article Garnier.

[2]) La Croix du Maine, Bibliothèque françoise, Paris, 1584, p. 444 sqq.

[3]) See: — Robert Garnier, Les Tragedies, edited by W. Förster, Heilbronn, 1882 (in Sammlung französischer Neudrucke von Karl Vollmöller).

Digitized by Google

or" the French stage which before him "*n'estoit que de bois*". He prefers him to Jodelle for "*le suiect et le parler haut et les mots bien choisis*". Etienne ranks him with the Greeks and calls him "*l'ornement du theâtre françois*". Belleau praises his "*doctes escrits*", and in an ode at the beginning of Cornelie "*sa grace douce et fiere*". Dorat compares him to Aeschylus, to Sophocles, and to Euripides, and du Verdier [1]) carries this comparison with the Greeks so far as to declare, "*s'ils estoyent vivans, on ne scauroit juger s'ils auroient emprunté de luy, ou luy d'eux*". Vauquelin [2]) classes him among the most famous poets of his day, a statement which is abundantly proved by the fact that up to 1686, his plays had passed through fifty editions, and two of them had been translated into English in the age of Elizabeth.

Living now, after the wonders of Shakspere's dramas, we find an absurd exaggeration in these expressions of enthusiasm, and posterity has since condemned Garnier to two centuries of obscurity. In the eighteenth century, we read that "*peu* [3]) *de personnes voudroient se donner la peine de le lire*" and the criticism [4]) of our own age has censured him as wanting in the first essentials of a dramatist, though recognizing his great importance [5]) in the development of the modern drama. But the faults which modern criticism censures, the lack of action, the endless monologues, the long-winded messengers, all these formed his highest praise in the estimation of his contemporaries.

---

[1]) A. du Verdier, Bibliothèque françoise, Lyon, 1585, p. 1098.

[2]) Vauquelin, l'Art Poétique, ed. Pellissier, Paris, 1885, Vol. II, p. 1053—1056.

[3]) M. de Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France. Paris, 1735, Tome II. p. 39.

[4]) Tivier, Histoire de la littérature française en France, Paris, 1873, pp. 518—545.

Michaud, Biographie Universelle, Paris, 1865, Vol. IV. p. 1—22.

[5]) Ebert, Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie. Gotha, 1856, p. 142—178.

Digitized by Google

Garnier [1]) has a place in the first rank of those authors whose efforts, inspired by the Renaissance, had the effect of reviving in France the antique tragedy. He was the most effective exponent in France of the Seneca model, which directly influenced French tragedy up to the time of Corneille, and indirectly even later. This delight of a learned century in a poet so faulty as Seneca is most interesting. Other literary fashions passed and gave place to new; but Seneca remained and became a law. We cannot go through the history of the drama without encountering at every step, his form, his style, and even his very thoughts.

When the dramatic authors of the sixteenth century began to be interested in classic models, they turned naturally to Seneca, both because the Latin was more accessible to them than the Greek, and also because Seneca is the only Latin tragedian whose works have been preserved. Although Greek as well as Roman models were [2]) recomended for imitation, in the formal teaching of the day, in reality the literary influence of Rome was dominant among the nations which had sprung from her, and Roman literature was imitated because in its essential qualities it accorded with the genius and the needs of the French people. When Scaliger recommended Seneca — "quem nullo Graecorum maiestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore etiam Euripide maiorem. Inventiones sane illorum sunt: at maiestas carminis, sonus, spiritus ipsius" — he proposed a type which, from its rhetorical and artificial nature, was far more adapted to the French character than the admirable simplicity of the Greek models.

Not only is Seneca "the most modern [3]) of the ancients"

---

[1]) See: Bernage, Étude sur Robert Garnier, Paris, 1886.

[2]) Vauquelin, l'Art Poétique, ed. Pellissier, Paris, 1885. Vol. II, Chap. V, 1107 sqq.

Scaliger, Poetice, Paris, 1581, Vol. III, Chap. 97, p. 369.

[3]) John W. Cunliffe, The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy, London, 1893.

Digitized by Google

and the most cosmopolitan, but he is also the easiest model for the imitator, making his first attempt in dramatic art. It is far easier to put in verse long recitations and declamatory monologues, without action, without method, than to make events evolve themselves from the characters and to lend to the personages a language in keeping with their passions. It is easier to astonish and to horrify, than it is to touch and to move. It is not difficult to write a play without action, without interest, with the inevitable accompaniment of the nurse, the chorus, the messenger, where the characters are badly drawn, where the scenes lack verisimilitude, a play without consequence, except as an opportunity of showing off learning and of imitating for the sake of imitating, a servile reproduction, without regard for differences of time and of usage.

The moral atmosphere, the pompous rhetoric, the fatalistic conception of the world taking the form of "glittering generalities", the taste for the horrible, all these were easy of imitation, and sure to find special favour in France, in the sixteenth century. It was this mentally congenial and technically easy model, imitated by Etienne Jodelle, in the first regular tragedy *Cleopatre captive* (1552), and recommended by Scaliger in his Poetice (1581), which, taking captive the French stage in the tragedies of Garnier, left its influence upon Corneille and Racine and even Voltaire.

The subjects of the French tragedies of this century were generally taken from ancient or sacred [1]) history. The same spiritual affinity which kept the French long enchained to the forms of Seneca, made subjects from Roman [2]) history especially popular as themes for tragedy, and accounts for their often excellent reproduction of the Roman spirit. Garnier has treated Roman themes in three dramas,

[1]) Vauquelin, l'Art Poétique, ed. Pellissier, Paris, 1885, II, 1114 sqq. Nisard, Études sur les poètes latins de la décadence. Paris, 1834, p. 62.

[2]) Ebert, l. c. p. 116.

Digitized by Google

Porcie (1563), Cornelie (1574), and M. Antoine (1578). They form a sort of trilogy of the Roman civil wars. The material for all three is taken from Amyot's Plutarch, the "*Shakspere der Weltbiographie*". Garnier seems to have had an especial liking for Antony, who appears in both the other Roman dramas, but in choosing for his subject the last moments of this hero, one of the masterpieces of anecdote in Plutarch, Garnier was also following a tendency of his age. The first regular tragedy, *La Cleopatre captive*, of Jodelle (1552), is of the same character, and commences after the death of Antony; and several pieces having for their theme the love and heroism of Antony and the conjugal fidelity of Cleopatra appeared in the last half of the sixteenth century, in Italy and England.

§ 8. The Seneca Type in Antoine.

The story of Plutarch has been remodelled by Garnier after the only play of Seneca written on a Roman theme, the Octavia, [1]) and we find here the same endless monologues, the same philosophical dissertations, the same antithetical dialogues, the same lack of action.

In plot and situation, Antoine has the characteristic Senecan simplicity. Love of the supposed faithless Cleopatra, and humiliation at the conquest of Octavius, causes Antony's suicide. Love of Antony, and fear of the victorious Octavius, causes Cleopatra's suicide. This is surely material enough for a tragic plot, but here the two principal characters never once meet in the whole course of the play, and their chief office is that of mouthpieces for long-winded monologues. Even in the dialogue, there is no trace of

---

[1]) This is one of the doubtful plays of Seneca. The question of Seneca's authorship is discussed in Teuffel, Geschichte der röm. Lit. p. 703, and answered affirmatively, but later investigations tend to disprove Seneca's claim to the work.

Digitized by Google

character-drawing, and Charmion the waiting-maid proves quite the equal [1]) of her mistress in philosophic training.

Not only do the single characters go their separate ways, but there is no dramatic unity in the play. The different acts do not grow out of each other, but are parallel, except for the fifth, which presupposes the suicide of Antony, already announced by the messenger in the previous act.

In form, Antoine conforms closely to the Seneca model.[2]) There are five acts, the first of which consists wholly of a long monologue[3]) and chorus. Only the second and fourth acts are divided into scenes, the former by the chorus, and the latter by the appearance of the messenger. As in all Seneca plays, there is a chorus, lyrical in form, at the close of the first four acts, and in Antoine each chorus bears a close relation to the action of the play. After Antony's long monologue as to the overthrow of his greatness and the infidelity of Cleopatra, the chorus bewails the destiny of men who are born to suffer. In the second act, after Philostratus has bewailed the evils which love has brought upon Egypt, the chorus takes up the same lament. At the close of the same act, where Cleopatra mourns the overthrow of Antony, the chorus describes the servitude of Egypt and closes with generalities in regard to the transitoriness of all things human. In the third act, where Antony laments Cleopatra's infidelity and resolves to die, the chorus praises voluntary death. In the fourth act, after the messenger has announced the death of Antony, the chorus composed of Roman soldiers makes vows of peace.

These choruses differ from those of Seneca, not only in

---

[1]) Act II. ll. 469—533.

[2]) For a careful analysis of the characteristics of the Seneca type, see Rudolf Fischer, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie, Strassburg, 1893, and John W. Cunliffe, The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy, London, 1893.

[3]) Cp. Seneca's Hercules Furens, Troades, Medea etc.

Digitized by Google

their closer connection with the action, but also in their more truly lyrical quality. They are less weighted with philosophic aphorisms than is often the case with Seneca, and they have a simplicity and beauty of expression which are often lacking in the main drama.

The claim that these choruses are imitations of particular passages in Horace or Seneca [1]), seems to have no foundation beyond the fact that some of the stock ideas of the Senecan philosophy find expression here. It is claimed that Seneca's Agamemno, l. 610—613,

> "Heu quam dulce malum mentibus additum
> Vitae dirus amor, cum pateat malis
> Effugium et miseros libera mors vocet
> Portus aeterna placidus quiete"

is the source of lines expressing such a wide-spread philosophic commonplace as: —

> "Las que nous tourmente l'envie
> Et le desir de cette vie!
> Que ce nous est un fier bourreau
> Qui nous travaille et nous martelle
> D'une gesne perpetuelle
> Que l'ignoble peur du tombeau!"
>
> (Ant. Act III, 1248 sqq.)

Such a claim can neither be proved nor denied. Whatever the source of the ideas, the lyric beauty of their expression is wholly Garnier's.

The unity of place is violated. The second act must take place, in part, within the monument (ll. 687—688), and also the fifth act. This rule of the unities was not a fixed law with Seneca and is often violated in Garnier.

The rule of three actors is also violated. In the second act there are four and in the fifth act five, thus exceeding even the four permitted in the pseudo-Senecan plays.

---

[1]) P. Kahnt, Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelle's und Garnier's Tragödien. Marburg, 1887, p. 44, Note 3; p. 60, Note 6.

Digitized by Google

The stage decencies are observed in the death of Antony, which is reported by a messenger, but violated in the death of Cleopatra, which it would seem takes place on the stage.

Although there is no ghost, supernatural agencies are not wanting, for Philostratus tells of terrible omens presaging evil, and of nightly voices which seemed to abandon the city (ll. 297—316).

The language of Antoine is often an exaggeration of the rhetoric and artificiality of Seneca. The speeches are prolix and bombastic, and like all Seneca plays, abound in learned citations from history and mythology. The dialogue is heavily weighted with philosophic aphorisms, and stichomythia often becomes a mere pitch and toss of moral commonplace, as in Act IV, ll. 1505—1522. Kahnt[1]) has shown that aphorisms occur more abundantly in Antoine than in any other of Garnier's plays, and that the longest "Sentenzenstreit" is in Act II, ll. 560—570. The legal training of Garnier may account for his delight in such long wordy battles as those in Act III, ll. 874—907, where, in the midst of one of the most passionate scenes of the tragedy, the argument is developed point for point with the thoroughness and acumen of the lawyer pleading before the bar. The abundant aphorisms treat the usual Senecan themes, fate, resignation, the *aurea mediocritas*, suicide, tyranny, etc., and Kahnt[2]) proves that in the philosophy thus expressed, the fatalism and stoicism of Seneca show the modifying influence of modern Christian ideas; that fatalism shows a tendency to become predestination, and that Stoicism is often coloured with optimism.

---

[1]) l. c., Tabelle p. 9; also p. 12.

[2]) l. c., p. 51 sqq.

Digitized by Google

§ 9. Lady Pembroke's Translation.

The sister of Sir Philip Sidney could hardly fail to be a lover of plays "full of stately speeches and well sounding Phrases, clyming to the height of Seneca his stile and full of a notable morality." [1]) Her Antonie is the first of that series of pure Seneca plays which appeared in the last decade of Elizabeth's reign, and which indicates the continuous revolt in higher literary circles against the overwhelming progress of the English romantic drama. We shall see that it afterwards became the model of the only two plays in the literature which are written wholly in the style of the French Seneca drama.

A) Editions.

Although Lady Pembroke's translation closes with the inscription "At Ramsburie, 26 of November, 1590," it was first printed, together with the Discourse of Life and Death, two years later.

The title page of the first edition reads: —

Discourse of Life
and Death
Written in French by Ph. Mornay.
Antonius
A Tragedie written also in French
by Ro. Garnier.
Both done in English by the
Countesse of Pembroke
(Vignette)
At London
Printed for William Ponsonby
1592.

There is no signature.

---

[1]) Sir Philip Sidney, An Apologie for Poetrie, Arber's English Reprints, p. 63.

Digitized by Google

The only copy of this first edition known to the editor is in the British Museum. The volume is an unpaged octavo, but not in its original binding. Each leaf has been cut out and pasted by one edge on a stiff strip of paper, and the whole rebound, thus making the book larger than the original by the width of a broad margin. In several instances the initial letter, or the monosyllabic word at the beginning of a line, has been torn off. In the second act, two pages have been misplaced. The leaf beginning "Do often honor to our loued Tombes" (l. 654) and ending, "If yet for me his heart one sigh fourth breathe" (l. 684), should precede the leaf beginning, "Blest shall I be: and farre with more content" (l. 685) and ending, "But seeing hir was rauished with her sight" (l. 712).

The argument is printed twice in succession, but there are no variations in the texts of the two arguments.

A second edition was printed in 1595. The title-page reads: —

The Tragedie Of Antonie

Doone into English by the Countesse of Pembroke

(Vignette)

Imprinted at London for William Ponsonby,
1595.

The last page is inscribed "Printed at London by P. S. for William Ponsonby, 1595." There is no signature.

The copy in the British Museum is an unpaged quarto, well printed, with a woodcut border about each page.

In the Bodleian are [1]) two copies of the Antonie. One is an octavo, the title page of which agrees with that of the 1595 edition quoted above, except that the name Sidney (Mary) is inserted before the Countess of Pembroke, and that the imprint is "London by P. S. for Will Ponsonby, 1595."

[1]) Malone 208.

Digitized by Google

There is another edition, a quarto, in which a ms. title-page in ink has been supplied in place of the lost original. The date 1595 written hereupon is known by comparing the book with other existing copies of the same edition. The only date printed anywhere in this copy is the inscription at the end, "At Ramsburie, 26 of November, 1590."

B) The Translation and the Original.

The French reprint of Antoine in the complete edition of Garnier's works, in 1585,[1]) differs in many of its readings from the first edition of the play, in 1578. In every instance Lady Pembroke follows the readings of 1585, showing that she must have used that or some later edition for her translation.

She does not translate the letter of dedication to M. Pibrac, nor the introductory sonnets to Garnier.

The Argument is not a translation, though its content agrees in substance with the argument of the original. There is no reference in Garnier to the scene of the play;[2]) the fact that Lady Pembroke states in her Argument, "the stage supposed Alexandria," might mean that she intended her translation to be acted, but no record of its production can be found.

In the cast of characters, the actors are not placed in the same order as in the original, and the characterization of Lucilius as "amy d'Antoine," of Agrippa as "amy de Cesar" and of Dircetus as "archer des gardes d'Antoine", is omitted.

In Garnier, the *personnel* of the chorus is given in the list of characters; in the translation, it is stated in the Argument.

---

[1]) See: Robert Garnier, Les Tragedies, ed. by W. Foerster, in Sammlung französischer Neudrucke.

[2]) According to the Journal du Théâtre Français, the play was acted with success at the theatre of the Hôtel de Bourgogne, in 1578.

Digitized by Google

The translation reproduces very faithfully the content of the original. One couplet has been added (ll. 1092—93), and one line (1407 in the original) has been omitted. It should appear as line 1409 in the translation,[1]) and its omission seems to be a printer's error although it occurs in both editions. Occasionally the structure of the sentence has been changed, as in l. 271, where narration has been changed to direct address in the translation, and to interrogation in ll. 550, 960, 1503. The parenthesis has been often used in the translation, where it is wanting in the original. Considerable liberties are taken with the proper names. Sometimes they are omitted, as in lines 1084 (d'Afrique), 1218 (d'Omphale), etc; or a paraphrase is substituted, as in l. 151, where for Aquilon is put "the northern blast;" l. 328, where Philomela is rendered "wood musiques queene"; l. 541, where Acheron is translated "the joyless lake", or l. 1744, where la laine Canusienne is translated "wool of finest fields." Vice versâ, a proper name is used for the paraphrase, as in l. 200 (Titan for "Soleil"), or l. 1906 (Styx for "rives pallissantes"); or other names are substituted, as in l. 289 Hector (not identical) for Sarpedon; l. 360, Padus (identical) for Eridan. In all these changes, Lady Pembroke shows a very thorough knowledge of classic mythology.

The translation follows in general the verse order of the original, but in the choruses, where the translator is hampered by rhyme, the rendering is much freer and the order of the verse often much transposed, as in the chorus at the end of Act II.

Too close an adherence to the original sometimes gives an absurd line, as in 1916, "Alas, how much I weeping liquor want"; but such lines are not common, and in general, the idea is not only faithfully but skilfully repro-

[1]) The addition of ll. 1092, 1093 and omission of l. 1409 accounts for the difference in the number of lines in the original and in the translation.

Digitized by Google

duced. Sometimes she even "touches to adorn", as in ll. 831—834:

Il viendra quelque iournee,	"One daie there will come a daie,
Pernicieuse à ton heur,	Which shall quail thy beauty's flower,
Qui t'abatra ruinee	And thee ruinde low shall lay
Sous vn barbare seigneur	In some barbarous Princes power."

There are not many mistakes in the translation, although in a few instances Lady Pembroke has failed to grasp the sense of the original. For example, in ll. 559—60:

> N'est-ce pas les priuer du bien hereditaire
> Que le faire tomber en la main aduersaire,

where *le* i. e. *le bien* is translated "That give *them* up to aduersaires handes".

Again, l. 1097 "qu'il me soumist à soy" is translated: "All this whole world *submitted unto me.*"

Sometimes the construction of a word is entirely false, as in l. 491 sqq.

> "Bien qu'il soit tout puissant, que la terre feconde . . .
> Meuue au clin de ses yeux",

where in the translation,

> "Who earth (our firme support) with plenty stores",

the adjective *feconde* is construed as a verb. Lines 427, 429 and 648 which are spoken by Charmion in the original are assigned to Eros in the translation. A detailed discussion of all the mistakes in translation will be found in the foot-notes to the text of the drama.

C) Verse.

(1) The dialogue.

The verse of the French original, except in the choruses, is the Alexandrine, the verses rhyming in pairs. The sense generally stops with the rhyme, not infrequently with the single verse. The change of masculine and feminine endings is very carefully observed. The caesura occurs as a rule after the sixth syllable, rarely in other positions.

Digitized by Google

Lady Pembroke translates these Alexandrines into English blank verse. She has followed the text of the original so closely that the English verse is often rough, and the inverted sentences sometimes give a strained effect to the measures; but if we consider that "Marlowe's mighty line", though it had existed in a few plays for thirty years, first became the property of the English public in Tamburlaine, printed in 1590, we must admit that she uses the new metre with a very considerable degree of skill. Kyd, who was probably a protégé of Lady Pembroke's (see Herrig's Archiv, XC, p. 190—91, article by J. Schick), had already written in this metre and may have encouraged her to attempt the measure which he had already used so skilfully.

Variations from the regular ten-syllabled type are few and far between. There is a small percentage of feminine endings, as in:

249 Nor cruell Tantalus, nor bloudie Atreus.
643 Your dutie must upon some good be founded.
644 On vertue it, the onlie good, is grounded.
293 So plaguie he, so many tempests raiseth.
294 So murdring he, so many Cities raiseth.

Probably also line

1962 What say I? where am I? ô Cleopatra.

The number of such lines would be considerably greater, if we were to read certain words with nasals or liquids as dissyllables, e. g. fire, hour, bowers, showers, power etc., as in

280 Hath lost this Realme inflamed with his fire.
113 Her absence thee besottes: each hower, each hower.
69 Trumpets to pipes: field tents to courtley bowers.

As the number of *certain* feminine endings is so very small, we may even assume that Lady Pembroke considered as monosyllables the words *given* and *tremble* in the lines:

40 To him haue Iove and fatall sisters giuen.
85 All Asia hidde: Euphrates bankes do tremble,

and perhaps *lamentable* in

1798 O hatefull life! ô Queene most lamentable,

Digitized by Google

and *alabaster* in

421 Water with teares this faire alabáster

need not necessarily be considered as words with a feminine ending.

The result is that, at all events, the percentage of feminine endings is very small. Of the choruses, only the one at the close of Act 3 has feminine endings, regularly in the third and sixth line of each stanza.

Sometimes the irregularity is due to a double thesis, as in line 398.

In a few instances, the line is rendered faulty through a printer's error as by the omission of *his* in line 625, of *to* in line 719, of *be* in line 1092.

The monotonous cadence of the French rhymed Alexandrines she has avoided in the translation by frequent enjambement. The proportion of unstopt to end-stopt lines is 1 : 3 · 7. This is a large proportion for such an early attempt in dramatic blank verse. According to Dowden (Shakspere Primer p. 40) the proportion of unstopt to end-stopt lines in Love's Labour's Lost, is 1 : 18 · 14 as against 1 : 2 · 12 in the Winter's Tale.

The verse is sometimes left incomplete and finished by the next speaker. This occurs in Act II seven times, in Act III four times, in Act IV seven times, and in Act V twelve times.

The caesura usually comes after the fourth syllable, but it may come as early as the third (l. 8) or in one instance as late as the eighth (l. 49).

Rhymed couplets are of frequent occurrence, especially in the third act. They often come at the end of a paragraph or in stichomythia, and they precede every chorus and close every act in the play. There are about one hundred and fifty such couplets in the drama and the rhymes are generally very pure.

(2) Choruses.

In these choruses, Garnier has used a variety[1]) of

[1]) See: Versbau Robert Garnier's von Paul Körner (Berlin, C. Vogt's Verlag, 1894).

Digitized by Google

strophes and measures. The strophes of the first chorus have eight lines of eight syllables each, with the rhyme sequence ab ab cd cd. The translation [2]) is in strophes of eight lines of three accents each, with the very varied rhyme sequence: —

Strophe	1	a b	c d	a d	c b
„	2	a b	c b	a d	c d
„	3	a b	c b	c d	a d
„	4	a b	a c	d c	b d
„	5	a b	c b	d c	a d
„	6	a b	c a	d c	b d
„	7	a b	c a	b d	c d
„	8, 9, 10	a b	a c	d c	d b
„	11	a b	c d	c a	d b

The first chorus in Act II comprises, in the original, strophes of six lines each, two lines of eight syllables alternating with a line of six syllables, with the rhyme sequence aa—b—cc—b. The translation is in stanzas of six lines, each of three accents, with the rhyme sequence ab ab cc.

The second chorus in Act II is in stanzas of eleven lines, of seven syllables each, with the rhyme sequence, ab ab cd dc ece. The translation is in stanzas of eleven lines, of four accents each, with the rhyme sequence ab ab cd dc ed (or c) e. This is exactly like the rhyme sequence of the original except for the slight variation in the last couplet.

The chorus in Act III is in stanzas of six lines with the rhyme sequence, aa—b—cc—b, each line having 8 syllables. The translation is in stanzas of six lines, two lines of four accents each, alternating with one of three accents. The rhyme sequence is aa—b—cc—b. All the lines of three accents have feminine endings.

The chorus in Act IV is like that at the end of Act I, except that the rhyme sequence is aa bb cd cd. The

[1]) In Dict. Nat. Biog. the choruses are incorrectly called Lady Pembroke's original compositions: "adding choral lyrics of her own."

Digitized by Google

translation is like the rendering of the chorus in Act I, except for the much simpler rhyme sequence aa bb cc dd.

Lady Pembroke's command of form and metre, which has been already noticed in connection with her translation of the psalms, is shown in her rendering of these choral lyrics. By far the most skilful part of her translation of Antonie is in these choruses.

§ 10. The Influence of Lady Pembroke's Antonie.

That Antonie must have been a popular play in certain circles is shown by the fact that it reached two editions within three years.

In Polimanteia,[1]) "whereunto is added a letter from England to her three daughters, Cambridge, Oxford, and Inns of Court," written by William Clarke, and published in 1595, the year of the second edition of Antonie, we find it thus praised: "So well graced Antonie deserveth immortall praise, from the hand of that divine Lady, who, like Corina contending with Pindarus, was oft victorius."

It was probably owing to this popularity of Antonie in select circles, that Thomas Kyd, probably in 1594, but possibly earlier, translated the Cornelie of Garnier, which was issued a second time with changed title-page, in 1595. The play is dedicated to the Countess of Sussex, the aunt of Lady Pembroke. Kyd's pathetic dedication, in which he complains of "afflictions of the mind and bitter times and privy broken passions," shows that he was then in great distress, and it is highly probable that Cornelie was translated to gain the patronage of that circle where Antonie was then read and admired. In the dedication, he also promised a translation of Garnier's Porcie, but, if he was

---

[1]) W. C. (according to Grosart, William Clarke or Clerke), Polimanteia ed. Grosart, p. 45.

Digitized by Google

still living, his fortunes had probably become better by the following year, for there is no record of the play.

From its intrinsic literary merits, Cornelie is certainly the most interesting of these translations and imitations of the French school of Seneca.

Another play, which was a direct outcome of Antonie, was the Cleopatra of Samuel Daniel, written in 1594. Like his patroness, Daniel was a decided opponent of the romantic drama, and in dedicating his play to Lady Pembroke, he complains of the "barbarism" of the public taste, and praises the protest against the ruling dramatic fashion which Sidney had made in his Apologie for Poetrie. The dedication shows that Cleopatra was undoubtedly written at Lady Pembroke's suggestion.[1])

> "Lo! here the labours which she did impose,
> Whose influence did predominate my muse;
> The starre of wonder my desires first chose,
> To guide their travels in the course I use;
> . . . . . .
> I who (contented with a humble song)
> Made music to myself that pleased me best,
> And only told of Delia and her wrong,
> And prais'd her eyes, and plain'd mine own unrest —:
> (A text from which my muse had not digresst)
> Madam, had not thy well-graced Antonie,
> (Who all alone having remained long)
> Wanted his Cleopatra's company."

His play begins at the point where Antonie ends, and in his effort to preserve the unities, he relates only the last hours of Cleopatra's life. Nothing in the way of action is allowed to disturb the decorum of the occasion, even the death of Cleopatra being *narrated* by the most long-winded of messengers. In its structure and style, it is a close imitation of Antonie. In its verse, the play follows both the

[1]) Works of Samuel Daniel, ed. Grosart, Vol. III, p. 23.

Digitized by Google

English and the French model, being written in a mixture of blank and rhymed verse, with frequent enjambement.

The success of Cleopatra induced Daniel to write a second tragedy, Philotas [1]) (1605), after the same model. It was not successful, owing partly to its supposed reference to the fate of the Earl of Essex, but more to the increasing success of the romantic drama. In his dedication to the Prince he complains that "All our labours are without successe, For either favour or our vertue fails." In his Apology, later appended to the play, Daniel condemns bitterly the "idle fictions" and "gross follies" with which "the Stage at this day abused men's recreations."

The French Seneca influence is also plainly traceable in the plays "Alaham" and "Mustapha", written by the life-long companion and later biographer of Sir Philip Sidney, Fulke Greville [2]), Lord Brooke, who also belonged to the inner circle of Lady Pembroke's friends.

Although the first authorized edition of his plays [3]) was printed in 1633, they must have been written much earlier, as single quarto editions were extant in 1608 and 1609. Both are oriental tales, treated in the strictest pseudo-classic style, with a careful observance of the unities and stage decencies. In Alaham, a ghost of one of the kings of Ormus speaks the long prologue, and choruses of "Good and Evil Spirits," "Furies and Vices", comment on the action. In no act are there more than two speakers.

In Mustapha, the chorus consists at one time of Pashas and Cadis, again of Mohammedan priests, then of "Time and Eternity," and lastly of converts to Mohammedanism. Both

---

[1]) Daniel, ed. Grosart, Vol. III, p. 96 sqq.

[2]) In Works in Verse and Prose of Fulke Greville, Baron Brooke, ed. Grosart, Vol. IV, p. 10 is a beautiful eulogy of Sidney by his old school-fellow and friend.

[3]) In his Memoirs, Lord Brooke mentions having been moved to write a play called Cleopatra, which he afterwards burned.

Digitized by Google

plays are heavily weighted with moral sentences and political maxims, after the style of Seneca. Both are written after the French style in elaborate rhyme.

There is one other isolated Seneca drama belonging to this period, of whose author and his works nothing beyond this play is known. It bears the title: "The Tragicomodie of the Vertuous Octavia. Done by Samuel Brandon, 1598. London, printed for William Ponsonbye." It is dedicated to the Lady Lucia Audlay. Annexed to the main poem is a letter from Octavia to Mark Antony, and Mark Antony's answer in verse. This portion is dedicated: "To Mistresse Mary Thinne." These dedications afford no clue to the life of the author, or to any further works of his. The play takes up the story of Antony at an early period, and the scene is laid entirely in Rome, though the unities of time and action are not observed. Brandon is not known to have been the author of any other production. His versification is harmonious, like that of Daniel, and is interesting from its introduction of Greek compound epithets. In thought and style, this play closely resembles the later Seneca dramas. But it has not been possible to directly trace here the influence of Lady Pembroke and her circle.

The other literary records of that period are silent as to the effect of these pseudo-classic dramas.

The plays seem never to have met with more than the luke-warm approval of a lettered audience. The model of Garnier, which influenced French literature for three centuries, was impotent in England to replace the native drama. To-day these plays interest the historian of literature less from their literary merit, than because they indicate, by their very failure, the dramatic strength and artistic soundness of the native growth which they attempt to displace. These scholarly exercitations with their monologues, their sonorous diction, their unities and stage decencies were foreign to the English genius, which refused to be banished to the

Digitized by Google

limbo of pseudo-classic imitation, even under such august patronage as that of Lady Pembroke and her circle.

Concluding Remarks.

Plan of the present Reprint.

In this reprint of Antonie, the edition of 1592 has been reproduced. The old spelling has been scrupulously preserved, and the old punctuation has been altered only when it has been found, on comparison with the text of the French original, to obscure the sense.

The text (A) has been collated with the edition of 1595 (B). The variations are given in full in the foot-notes. Where the readings of text B have been found to clear up an obscurity in the sense or the metre they have been substituted and the corresponding readings of text A have been given in the notes.

The variations consist almost entirely of the correction in text B of omissions and printer's errors in text A. They are found in detail in the notes.

Digitized by Google

Digitized by Google

THE

TRAGEDIE OF ANTONIE.

DONE INTO ENGLISH

BY THE

COUNTESS OF PEMBROKE.

LONDON,
1592.

Digitized by Google

Digitized by Google

THE ARGUMENT.

After the overthrowe of Brutus and Cassius, the libertie of Rome being now utterly opressed, and the Empire setled in the hands of Octauius Caesar and Marcus Antonius, (who for knitting a straiter bonde of amitie betweene them, had taken to wife Octavia the sister of Caesar) Antonius undertooke a journey against the Parthians, with intent to regaine on them the honor won by them from the Romains, at the discomfiture and slaughter of Crassus. But comming in his journey into Siria, the places renewed in his remembrance the long intermitted loue of *Cleopatra* Queene of Aegipt: who before time had both in Cilicia and at Alexandria, entertained him with all the exquisite delightes and sumptuous pleasures, which a great Prince and voluptuous Louer could to the uttermost desire. Whereupon omitting his enterprice, he made his returne to Alexandria, againe falling to his former loues, without any regard of his vertuous wife Octavia, by whom nevertheles he had excellent children. This occasion Octauius tooke of taking armes against him: and preparing a mighty fleet, encountred him at Actium, who also had assembled to that place a great number of Gallies of his own, besides 60. which Cleopatra brought with her from Aegipt. But at the very beginning of the battell Cleopatra with all her Gallies betooke her to flight, which Antony seeing could not but follow; by his departure

Digitized by Google

leaving to Octavius the greatest victorie which in any Sea Battell hath beene heard off. Which he not negligent to pursue, followes them the next spring, and besiedgeth them within Alexandria, where Antony finding all that he trusted to faile him, beginneth to growe jealouse and to suspect Cleopatra. She thereupon enclosed her selfe with two of her women in a monument she had before caused to be built, thence sends him woord she was dead: which he beleeving for truth, gave himselfe with his Swoord a deadly wound: but died not untill a messenger came from Cleopatra to have him brought to her to the tombe. Which she not daring to open least she should be made a prisoner to the Romaines and carried in Caesars triumph, cast downe a corde from an high window, by the which (her women helping her) she trussed up Antonius halfe dead, and so got him into the monument. The Stage supposed Alexandria: the Chorus first Egiptians and after Romane Souldiors. The Historie to be read at large in *Plutarch* in the life of Antonius.

Digitized by Google

THE ACTORS.

Antonius.
Cleopatra.
Eras *and* Charmion } Cleopatras *women.*
Philostratus *a philosopher.*
Lucilius.
Diomede *Secretary to* Cleopatra.
Octavius Caesar.
Agrippa.
Euphron, *teacher* of Cleopatra's children.
Children *of* Cleopatra.
Dircetus *the Messenger.*

Act 1.

Antonius. Since cruell Heav'ns against me obstinate,
Since all mishappes of the round engine doo
Conspire my harme: since men, since powers divine,
Aire, earth, and Sea are all iniurious:
And that my Queene her self, in whome I liu'd,
The Idoll of my hart doth me pursue:
It's meete I dye. For her have I forgone
My Country, *Caesar* unto warre provok'd
(For just revenge of Sisters wrong, my wife,
Who mou'de my Queene (ay me!) to iealousie).

1 Obstinate — French original: *encontre moy s'obstine.*
10 *Dont Cleopatre estoit à mon malheur ialouse.*

Digitized by Google

For love of her, in her allurements caught,
Abandon'd life, I honor have despisde,
Disdain'd my freends, and of the statelye Rome
Despoilde the Empire of her best attire,
Contemn'd that power that made me so much fear'd,
A slave become unto her feeble face.
O cruell, traitres, woman most unkinde,
Thou dost, forsworne, my love and life betraie:
And giv'st me up to ragefull enemie,
Which soone (ô foole!) will plague thy perjurye.
Yelded *Pelusium* on this Countries shore,
Yelded thou hast my Shippes and men of warre,
That nought remaines (so destitute am I)
But these same armes which on my back I weare.
Thou should'st have had them too, and me unarm'de
Yeelded to *Caesar* naked of defence.
Which while I beare let *Caesar* neuer thinke
Triumph of me shall his proud chariot grace:
Not think with me his glory to adorne,
On me alive to use his victorie.
Thou only *Cleopatra* triumph hast,
Thou only hast my freedome seruill made,
Thou only hast me vanquisht: not by force
(For forste I cannot be) but by sweete baites
Of thy eyes graces, which did gaine so fast
Upon my libertie, that nought remain'd.
None els hence foorth, but thou my dearest Queene,
Shall glorie in commanding *Antonie*.
Haue *Caesar* fortune and the Gods his freends,
To him haue Jove and fatall sisters giuen
The Scepter of the earth: he never shall

---

12 Abandon'd life — *J'ay mis pour l'amour d'elle.... ma vie à l'abandon.*
16 Feeble face — *visage feint.*
40 Luy ayent Jupiter, et les destins promis Le sceptre etc.

Digitized by Google

Subject my life to his obedience.
But when that Death, my glad refuge, shall haue
Bounded the course of my unstedfast life,
And frosen corps under a marble colde
Within tombes bosome widdowe of my soule:
Then at his will let him it subiect make:
Then what he will let *Caesar* doo with me:
Make me limme after limme be rent: make me
My buriall take in sides of *Thracian* wolfe.
Poore *Antonie*! alas what was the day,
The daie of losse that gained thee thy love!
Wretch *Antony*! since then *Maegaera* pale
With Snakie haires enchain'd thy miserie.
The fire the[e] burnt was neuer *Cupids* fire
(For *Cupid* beares not such a mortall brand)
It was some furies torch, *Orestes* torche,
Which sometimes burnt his mother-murdering soule,
(When wandring madde, rage boiling in his blood,
He fled his fault which folow'd as he fled)
Kindled within his bones by shadow pale
Of mother slaine return'd from Stygian lake.
Antony, poore *Antony*! since that daie
Thy olde good hap did farre from thee retire.
Thy vertue dead: thy glory made alive
So ofte by martiall deeds is gone in smoke:
Since then the *Baies* so well thy forehead knewe
To Venus mirtles yeelded haue their place:
Trumpets to pipes: field tents to courtley bowers:
Launces and Pikes to daunces and to feastes.
Since then, ô wretch! in stead of bloudy warres
Thou shouldst have made upon the Parthian Kings

---

43 Glad refuge — *courageux recours.*
55 thee] the Q 1.
64 ***hap*** — fortune. Cp. Sir P. Sidney, Arcadia III: "A right bare nature which joys to see any hard *hap* happen to them they deem happy". The word occurs again ll. 323, 403, 470, 735 etc.

Digitized by Google

For Romain honor filde by *Crassus* foile,
Thou threw'st thy Curiace off, and fearfull healme,
With coward courage unto *Aegipts* Queene
In haste to runne, about her necke to hang
Languishing in her armes thy Idoll made:
In summe, given up to *Cleopatras* eies.
Thou breakest at length from thence as one encharm'd
Breakes from th'enchaunter that him strongly helde.
For thy first reason (spoyling of their force
The poisned cuppes of thy faire Sorceres)
Recur'd thy sprite: and then on every side
Thou mad'st againe the earth with Souldiours swarme.
All Asia hidde: Euphrates bankes do tremble
To see at once so many Romanes there
Breath horror, rage, and with a threatning eye
In mighty squadrons crosse his swelling streames.
Nought seene but horse, and fier sparkling armes:
Nought heard but hideous noise of muttring troupes.
The *Parth*, the *Mede* abandoning their goods
Hide them for feare in hilles of *Hircanie*,
Redoubting thee. Then willing to besiege
The great *Phraate* head of *Media*,
Thou campedst at her walles with vaine assault,
Thy engines fit (mishap!) not thither brought.
So long thou staist, so long thou doost thee rest,
So long thy loue with such things nourished
Reframes, reformes it selfe and stealingly
Retakes his force and rebecomes more great.
For of thy Queene the lookes, the grace, the woords,
Sweetenes, alurements, amorous delights,

---

81 etc. *Ta raison premiere . . . Reguarit ton esprit.*
83 Sprite] sperit Q 2.
86 Romanes] Komanes Q 1.
90 muttring *fremissantes.*
94 *la grand' Phraate, honneur de la Medie.*

Digitized by Google

Entred againe thy soule, and day and night,
In watch, in sleepe, her Image follow'd thee:
Not dreaming but of her, repenting still
That thou for warre hadst such a Goddes left.
Thou car'st no more for *Parth* nor *Parthian* bow,
Sallies, assaults, encounters, shocks, alarmes,
For diches, rampiers, wards, entrenched grounds:
Thy only care is sight of *Nilus* streames,
Sight of that face whose guilefull semblant doth
(Wandring in thee) infect thy tainted hart.
Her absence thee besottes: each hower, each hower
Of staie, to thee impacient seemes an age.
Enough of conquest, praise thou deem'st enough,
If soone enough the bristled fieldes thou see
Of fruit-full Aegipt, and the stranger floud
Thy Queenes faire eyes (another *Pharos*) lights.
Returned loe, dishonored, despisde,
In wanton love a woman the[e] misleades
Sunke in foule sinke: meane while respecting nought
Thy wife *Octavia* and her tender babes,
Of whom the long contempt against thee whets
The swoord of *Caesar*, now thy Lord become.
Lost thy great Empire, all those goodly townes
Reverenc'd thy name as rebells now thee leave:
Rise against thee, and to the ensignes flocke
Of conqu'ring *Caesar*, who enwalles thee round
Cag'de in thy holde, scarse maister of thy selfe
Late master of so many nations.
Yet, yet, which is of grief extreamest grief,
Which is yet of mischiefe highest mischiefe,

---

109 ***rampiers*** -- obsolete form of rampart.
111 ***semblant*** — appearance. Cp. Spenser F. Q. VI. 5, 4: "He showed semblant of exceeding mone."
118 This clause is, of course, relative; ***lights*** is 3^{d} p. pl.; s. Abbott, l. c. § 333.
120 thee] the Q 1.
130 Nations — trisyllabic; see Abbott, l. c. § 479.

Digitized by Google

It's *Cleopatra* alas! alas it's she,
It's she augments the torment of thy paine,
Betraies thy loue, thy life (alas!) betraies,
Caesar to please, whose grace she seekes to gaine:
With thought her Crowne to saue, and fortune make
Onely thy foe, which comon ought haue beene.
If her I alwaies lov'd, and the first flame
Of her [heart-]killing loue shall burn me last:
Justly complaine I she disloyall is,
Nor constant is, euen as I constant am,
To comfort my mishap, despising me
No more than when the heauens fauour'd me.
But ah! by nature women wau'ring are,
Each moment changing and rechanging mindes.
Unwise, who blinde in them, thinkes loyaltie
Euer to finde in beauties company.
Chorus. The boyling tempest still
Makes not Sea waters fome:
Nor still the Northern blast
Disquiets quiet streames;
Nor who his chest to fill
Sayles to the morning beames,
On waves winde tosseth fast
Still keepes his Ship from home.
Nor Jove still downe doth cast
Inflam'd with bloudie ire
On man, on tree, on hill,

---

139 If her etc. — *si l'aymé-ie tousjours.*
140 heart-killing] killing Q 1. Shall burn me last — *m'ardra dans le tombeau.*
145 Cp. Hamlet Act I, Sc. II, l. 141 sqq.; III, 1, 108 sqq.
149 Still — *tousiours.*
154 Sayles] Soules Q 1. — sayles — *trauerse.*
155 On waves etc. —:

Le nauire creux ne renuerse
Sous le flot agité du vent.

Digitized by Google

His darts of thundring fire:
Nor still the heat doth last
On face of parched plaine:
Nor wrinkled colde doth still
On frozen furrowes raine.
But still as long as we
In this low world remaine,
Mishapps our dayly mates
Our liues do entertaine:
And woes which beare no dates
Still pearch upon our heads,
None go, but streight will be
Some greater in their Steades.
Nature made us not free
When first she made us liue:
When we began to be,
To be began our woe:
Which growing euermore
As dying life dooth growe,
Do more and more us greeue,
And trie us more and more.
No stay in fading states,
For more to height they retch,
Their fellow miseries
The more to height do stretch.
They clinge euen to the crowne,
And threatning furious wise
From tirannizing pates
Do often pull it downe.
In vaine on waues untride
To shunne them go we should,
To *Scythes* and *Massagetes*
Who neare the Pole reside:
In vaine to boiling sandes

163 wrinkled colde — *la gourde froidure.*
182 *retch* — M. E. form rechen.

Digitized by Google

Which *Phaebus* battry beates,
For with us still they would
Cut seas and compasse landes.
The darknes no more sure
To joyne with heavy night:
The light which guildes the dayes
To follow *Titan* pure:
No more the shadow light
The body to ensue:
Then wretchednes alwaies
Us wretches to pursue.
O blest who never breath'd,
Or whome with pittie mou'de,
Death from his cradle reau'de,
And swadled in his graue:
And blessed also he
(As curse may blessing have)
Who low and living free
No princes charge hath p[illegible]'de.
By stealing sacred fire
Prometheus then unwise,
Prouoking Gods to ire,
The heape of ills did sturre,
And sicknes pale and colde,
Our ende which onward spurre,
To plague our hands too bolde
To filch the wealth of Skies.
In heauens hate since then
Of ill with ill enchain'd
We race of mortall men
Full fraught our breasts haue borne:
And thousand thousand woes
Our heau'nly soules now thorne,

210 As curse may blessing have — *Heureux encore en sa misere.*
217 Sicknes — plural; the original has *maladies.*
225—26 Maintenant le malheur espine De mille et mille afflictions Nostre ame.

Digitized by Google

Which free before from those
No earthly passion pain'd.
Warre and warres bitter cheare
Now long time with us staie,
And feare of hated foe
Still, still encreaseth sore:
Our harmes worse dayly growe,
Lesse yesterdaye they were
Then now, and will be more
To morowe then to daye.

Act 2.

Philostratus. What horrible furie, what cruell rage,
O *Aegipt* so extremely thee torments?
Hast thou the Gods so angred by thy fault?
Hast thou against them some such crime conceiu'd,
That their engrained hand lift up in threats
They should desire in thy hart bloud to bathe?
And that their burning wrath which nought can quench,
Should pittiles on us still lighten downe?
We are not hew'n out of the monst'rous masse
Of *Giantes* those, which heauens wrack conspir'd:
Ixions race, false prater of his loues:
Nor yet of him who fained lightnings found:
Nor cruell *Tantalus*, nor bloudie *Atreus*,
Whose cursed banquet for *Thyestes* plague
Made the beholdinge Sunne for horrour turne
His backe, and backward from his course returne:
And hastning his wing-footed horses race
Plunge him in sea for shame to hide his face:
While sulleine night upon the wondring world
For mid-daies light her starrie mantle cast.

235 Then — for than — see Abbott, Shak. Gram. § 70. *then* = than 538, 641, 915, etc.
241 their engrained hand — *leur main rougissante.*
248 Who fained lightnings found — *ny du fier Salmoné.*

Digitized by Google

But what we be, what euer wickednes
By us is done, Alas! with what more plagues,
More eager torments could the Gods declare
To heauen and earth that us they hatefull holde?
With Souldiors, strangers, horrible in armes
Our land is hidde, our people drown'd in teares.
But terror here and horror, nought is seene:
And present death prizing our life each hower.
Hard at our ports and at our porches waites
Our conquering foe: harts faile us, hopes are dead:
Our Queene laments: and this great Emperour
Sometime (would now they did) whom worlds did feare,
Abandoned, betraid, now mindes no more
But from his euils by hast'ned death to passe.
Come you poore people tir'de with ceasles plaints,
With teares and sighes make mournfull sacrifice
On *Isis* altars: not our selues to saue,
But soften *Caesar* and him piteous make
To us, his pray: that so his lenitie
May change our death into captiuitie.
Strange are the euils the fates on us haue brought,
O but alas! how farre more strange the cause!
Loue, loue (alas, who ever would have thought?)
Hath lost this Realme inflamed with his fire.
Loue, playing loue, which men say kindles not
But in soft harts, hath ashes made our townes.
And his sweet shafts, with whose shot none are kill'd,
Which ulcer not, with deaths our lands haue fill'd.

---

259 *eager* — keen, biting. Cp. Hamlet I, 4, 2 "It is a nipping and an *eager* air."
264 *Et la presente mort nous marchande à tous coups.*
265 *au port et aux portes.*
270 *Euils* to be pronounced as a monosyllable, see Abbot, § 466.
273 On Isis altars — *De l'Argolique Isis.*
281 playing loue — *Amour dont on se iouë.*
284 Which ulcer not — *qui n'vlcerent aucun.*

Digitized by Google

Such was the bloudie, murdring, hellish loue
Possest thy hart, faire, false guest, *Priams* Sonne,
Fi'ring a brand which after made to burne
The *Troian* towers by *Graecians* ruinate.
By this loue, *Priam*, *Hector*, *Troilus*,
Memnon, *Deiphobus*, *Glaucus*, thousands mo,
Whome redd *Scamanders* armor-clogged streames
Roll'd into Sea, before their dates are dead.
So plaguie he, so many tempests raiseth,
So murdring he, so many Cities raiseth,
When insolent, blinde, lawles, orderles,
With madd delights our sence he entertaines.
All knowing Gods our wracks did us foretell
By signes in earth, by signes in starry sphaeres:
Which should haue mou'd us, had not destinie
With too strong hand warped our miserie.
The *Comets* flaming through the scat'red clouds
With fiery beames, most like unbroaded haires:
The fearefull dragon whistling at the bankes,
And holie *Apis* ceaseles bellowing
(As neuer erst) and shedding endles teares:
Bloud raining downe from heav'n in unknow'n showers:
Our Gods darke faces ouercast with woe,
And dead mens Ghosts appearing in the night.
Yea euen this night while all the Cittie stoode
Opprest with terror, horror, seruile feare,
Deepe silence ouer all: the sounds were heard
Of diuerse songs, and diuers instruments,
Within the voide of aire: and howling noise,
Such as madde *Bacchus* priests, in *Bacchus* feasts,

290 Memnon — in orig. Sarpedon.
293 raiseth — *esmeut.*
294 So many Cities raiseth — *Tant il ard de citez* — *raiseth* evidently in the sense of *razeth.*
302 Unbroaded = unbraided (*comme tresses crinues*).
307 *Les images des dieux au front morne d'ennuis.*

Digitized by Google

On *Nisa* make: and (seem'd) the company,
Our Cittie lost, went to the enemie.
So we forsaken both of Gods and men,
So are we in the mercy of our foes;
And we hencefourth obedient must become
To lawes of them who haue us ouercome.

Chorus.

Lament we our mishaps,
Drowne we with tears our woe:
For Lamentable happes
Lamented easie growe:
And much lesse torment bring
Then when they first did spring.
We want that wofull song,
Wherwith wood-musiques Queene
Doth ease her woes, among
Fresh springtimes bushes greene,
On pleasant branche alone
Renewing auntient mone.
We want that monefull sounde,
That pratling *Progne* makes
On fields of *Thracian* ground,
Or streames of *Thracian* lakes:
To empt her breast of paine
For *Itys* by her slaine.
Though *Halcyons* doo still,
Bewailing *Ceyx* lot,
The Seas with plainings fill
Which his dead limmes haue got,
Not euer other graue
Then tombe of waues to haue:
And though the birde in death
That most *Meander* loues
So swetely sighes his breath
When death his fury proues,

Digitized by Google

As almost softs his heart,
And almost blunts his dart:
Yet all the plaints of those,
Nor all their tearfull larmes,
Cannot content our woes,
Nor serue to waile the harmes,
In soule which we, poore we,
To feele enforced be.
Nor they of *Phaebus* bredd
In teares can doo so well,
They for their brother shedde,
Who into *Padus* fell,
Rash guide of chariot cleare
Surueiour of the yeare.
Nor she whom heau'nly powers
To weping rocke did turne,
Whose teares distill in showers,
And show she yet doth mourne,
Where with his toppe to Skies
Mount *Sipylus* doth rise.
Nor weping droppes which flowe
From barke of wounded tree,
That *Mirrahs* shame do showe
With ours compar'd may be,
To quench her louing fire
Who durst embrace her sire.
Nor all the howlings made
On Cybels sacred hill
By Eunukes of her trade,
Who *Atys, Atys* still
With doubled cries resound,
Which Echo makes rebound.
Our plaints no limits stay,
Nor more than doo our woes;

361 *Du beau char compasseur de l'an Conducteur temeraire.*
379 With] which Q 1. Resound] rebound Q 2.

Digitized by Google

Both infinitely straie
And neither measure knowes.
In measure let them plaine:
Who measur'd griefes sustaine.

Cleopatra. Eras. Charmion. Diomede.

Cleopatra. That I haue thee betraid, deare *Antonie,*
My life, my soule, my sunne? I had such thought?
That I haue thee betraide my Lord, my King?
That I would break my vowed faith to thee?
Leave thee? deceive thee? yeelde thee to the rage
Of mightie foe? I euer had that hart?
Rather sharpe lightning lighten on my head:
Rather may I to deepest mischeefe fall:
Rather the opened earth deuower me:
Rather fierce *Tigers* feed them on my flesh:
Rather, ô rather let our *Nilus* send,
To swallow me quicke, some weeping *Crocodile.*
And didst thou then suppose my royall hart
Had hatche[d], thee to ensnare, a faithles loue?
And changing minde as Fortune changed cheare,
I would weake thee, to winne the stronger, loose?
O wretch! ô catiue! ô too cruell happe!
And did not I sufficient losse sustaine
Loosing my Realme, loosing my liberty,
My tender of-spring, and the ioyfull light
Of beamy Sunne, and yet, yet loosing more
Thee *Antony* my care, if I loose not
What yet remain'd? thy loue alas! thy loue,
More deare than Scepter, children, freedome, light.
So ready I to row in *Charons* barge,
Shall leese the joy of dying in thy loue.
So the sole comfort of my miserie
To have one tombe with thee is me bereft.

398 ***quicke*** — living. Cp. "The quicke and the dead".
400 hatche Q 1. hatcht Q 2.

Digitized by Google

So I in shady plaines shall plaine alone,
Not (as I hop'd) companion of thy mone,
O height of griefe! *Eras.* Why with continuall cries
Your griefull harmes doo you exasperate?
Torment your selfe with murthering complaints?
Straine your weake breast so oft, so vehemently?
Water with teares this faire alabaster?
With sorrowes sting so many beauties wound?
Come of so many Kings want you the hart
Brauely, stoutly, this tempest to resist?
Cl. My eu'lls are wholy unsupportable,
No humain force can them withstand, but death.
Eras. To him that striues nought is impossible.
Cl. In striuing lyes no hope of my mishapps.
Eras. All things do yeelde to force of louely face.
Cl. My face too louely caus'd my wretched case.
My face hath so entrap'd, so cast us downe,
That for his conquest Caesar may it thanke,
Causing that Antony one army lost,
The other wholy did to Caesar yeld,
For not induring (so his amorouse sprite
Was with my beautie fir'de) my shamefull flight.
Soone as he saw, from ranke wherin he stoode,
In hottest fight my Gallies making saile:
Forgetfull of his charge (as if his soule
Unto his Ladies soule had been enchain'd)
He left his men, who so couragiouslie
Did leaue their liues to gaine him victorie,
And carelesse both of fame and armies losse
My oared Gallies follow'd with his Ships,
Companion of my flight, by this base parte
Blasting his former flourishing renowne.

---

418 *griefull* — griefful in early modern English.
421 faire — to be pronounced as a dissyllable, see Abbott, § 480.
425 eu'lls, see note line 270.
427. 429 These lines are spoken by Charmion in the original.

Digitized by Google

Eras. Are you therefore cause of his overthrowe?
Cl. I am sole cause: I did it, only I.
Er. Feare of a woman troubled so his sprite?
Cl. Fire of his loue was by my feare enflam'd.
Er. And should he then to warre haue ledd a Queene?
Cl. Alas! this was not his offence, but mine.
Antony (ay me! who else so braue a chiefe!)
Would not I should have taken Seas with him:
But would have left me fearfull woman farre
From common hazard of the doubtfull warre.
O that I had beleu'd! now, now of *Rome*
All the great Empire at our beck should bende.
All should obey, the vagabonding *Scythes*,
The feared *Germains*, back-shooting *Parthians*,
Wandring *Numidians*, *Brittons* farre remoou'd,
And tawny nations scorched with the Sunne.
But I car'd not: so was my soule possest,
(To my great harme) with burning iealousie:
Fearing least in my absence *Antony*
Should leauing me retake *Octauia.*
Char. Such was the rigour of your destinie.
Cl. Such was my errour and obstinacie.
Ch. But since Gods would not, could you doe withall?
Cl. Alwaies from Gods good happs, not harms, do fall.
Ch. And have they not all power on mens affaires?
Cl. They never bow so lowe, as worldly cares.
But leaue to mortall men to be dispos'd
Freelie on earth what euer mortall is.
If we therin sometimes some faultes commit,
We may them not to their high maiesties,
But to our selues impute: whose passions
Plunge us each day in all afflictions.
Wherwith when we our soules do thorned feele,
Flatt'ring our selves we say they dest'nies are:

---

469 Mais qu'y eussiés vous fait s'il ne plaisoit aux dieus?

Digitized by Google

That Gods would haue it so, and that our care
Could not empeach but that it must be so.
Char. Things here belowe are in the heau'ns begot,
Before they be in this our wordle borne:
And never can our weaknes turne awry
The stailes course of powerfull destenie.
Nought here, force, reason, humaine prouidence,
Holie deuotion, noble bloud, preuailes:
And Joue himselfe whose hand doth heauens rule,
Who both to Gods and men as king commaunds,
Who earth (our firme support) with plenty stores,
Moues aire and sea with twinckling of his eie,
Who all can doe, yet neuer can undoe
What once hath been by their hard lawes decreed.
When *Troian* walles, great *Neptunes* workmanship,
Enuiron'd were with *Greekes*, and Fortunes whele
Doubtfull ten yeares now to the campe did turne,
And now againe towards the towne return'd:
How many times did force and fury swell
In *Hectors* veines egging him to the spoile
Of conquer'd foes, which at his blowes did flie,
As fearfull shepe at feared wolues approche:
To saue (in vaine: for why? it would not be)
Pore walles of *Troie* from aduersaries rage,
Who died them in bloud, and cast to ground
Heaped them with bloudie burning carcases.
No, Madame, thinke that if the ancient crowne
Of your progenitors that *Nilus* rul'd,
Force take from you; the Gods haue will'd it so,
To whome oft times Princes are odiouse.
They haue to euery thing an end ordain'd;
All worldly greatnes by them bounded is;

484 Wordle — for pronunciation see Abbott § 485.
486 The stailes course — *l'inviolable cours.*
491 With plenty stores — *Bien qu'il la terre feconde — meuue* — adj. translated as verb.

Digitized by Google

Some sooner, later some, as they think best:
None their decree is able to infringe.
But, which is more, to us disastred men
Which subiect are in all things to their will,
Their will is hidd: nor while we liue, we know
How, or how long we must in life remaine.
Yet must we not for that feede on dispaire,
And make us wretched ere we wretched bee:
But alwaies hope the best, euen to the last,
That from our selues the mischief may not growe.
Then, Madame, helpe your selfe, leaue of in time
Antonies wracke, lest it your wracke procure:
Retire you from him: saue from wrathfull rage
Of angry *Caesar* both your Realme and you.
You see him lost, so as your amitie
Unto his euills can yelde no more reliefe.
You see him ruin'd, so as your support
No more hencefourth can him with comfort raise.
Withdraw you from the storme: persist not still
To loose your selfe: this royall diademe
Regaine of Caesar. *Cl.* Sooner shining light
Shall leaue the daie, and darknes leaue the night:
Sooner moist currents of tempestuous seas
Shall waue in heauen, and the nightlie troopes
Of starres shall shine within the foming waues,
Then I thee *Antonie*, leaue in depe distres.
I am with thee, be it thy worthy soule
Lodge in thy brest, or from that lodging parte
Crossing the ioyles lake to take hir place
In place prepared for men Demy-gods.
Live, if thee please, if life be lothsome, die:
Dead and alive, *Antonie*, thou shalt see
Thy princesse follow thee, folow, and lament

---

531 sq. *n'allez de vous mesme Perdre ... ce Royal diadéme: Recourez à Cesar.*

Digitized by Google

Thy wrack, no lesse her owne then was thy weale.
Char. What helps his wrack this euer-lasting loue?
Cl. Help, or help not, such must, such ought I proue.
Char. Ill done to loose your selfe, and to no ende.
Cl. How ill thinke you to follow such a frende?
Char. But this your loue nought mitigates his paine.
Cl. Without this loue I should be inhumaine.
Char. Inhumaine he, who his owne death pursues.
Cl. Not inhumaine who miseries eschues.
Ch. Liue for your sonnes. *Cl.* Nay, for their father die.
Cha. Hard hearted mother! *Cl.* Wife kind-hearted I.
Ch. Then will you them depriue of royall right?
Cl. Do I depriue them? no, it's dest'nies might.
Ch. Do you not them depriue of heritage,
That give them up to aduersaries handes,
A man forsaken fearing to forsake,
Whome such huge numbers hold enuironned?
T'abandon one gainst whome the frowning world
Banded with *Caesar* makes conspiring warre.
Cl. The lesse ought I to leaue him le[f]t of all.
A frend in most distresse should most assist.
If that when *Antonie* great and glorious
His legions led to drinke *Euphrates* streames,
So many kings in traine redoubting him;
In triumph rais'd as high as highest heaun;
Lord-like disposing as him pleased best,
The wealth of *Greece,* the wealth of *Asia:*
In that faire fortune had I him exchaung'd
For *Caesar,* then, men would haue counted me
Faithles, unconstant, light; but now the storme,
And blustring tempest driuing on his face,
Readie to drowne, *Alas!* what would they saie?

---

560 That give *them* up — Förster's ed. *le* i. e. *le bien.*
565 left] lest Qq. Evidently a misprint; Garnier has: *Tant moins... que tout est contre luy.*

Digitized by Google

What would him selfe in *Plutos* mansion saie?
If I, whome alwaies more then life he lou'de,
If I, who am his heart, who was his hope,
Leaue him, forsake him (and perhaps in vaine)
Weakly to please who him hath ouerthrowne?
Not light, unconstant, faithlesse should I be;
But vile, forsworne, of treachrous crueltie.
Ch. Crueltie to shunne, you selfe-cruell are.
Cl. Selfe-cruell him from crueltie to spare.
Ch. Our first affection to our selfe is due.
Cl. He is my selfe. *Ch.* Next it extendes unto
Our children, frends, and to our countrie soile.
And you for som respect of wiuelie loue,
(Albee scarce wiuelie) loose your natiue land,
Your children, frends, and (which is more) your life,
With so strong charmes doth loue bewitch our witts:
So fast in us this fire once kindled flames.
Yet if his harme by yours redresse might haue,
Cl. With mine it may be clos'de in darksome graue.
Ch. And that, as *Alcest* to hir selfe unkinde,
You might exempt him from the lawes of death.
But he is sure to die: and now his sworde
Alreadie moisted is in his warme bloude.
Helples for any succour you can bring
Against deaths stinge, which he must shortlie feele.
Then let your loue be like the loue of olde
Which *Carian* Queene did nourish in hir heart
Of hir Mausolus: builde for him a tombe
Whose statelinesse a wonder new may make.
Let him, let him haue sumtuouse funeralles:
Let graue thereon the horror of his fights:
Let earth be buri'd with unburied heaps,
Frame ther *Pharsaly*, and discoulour'd streams
Of depe *Enipeus:* frame the grassie plaine,

591 ***perdez*** — i. e. ruin, destroy.
610 ther] the Q 2.

Digitized by Google

Which lodg'd his campe at siege of *Mutina*.
Make all his combats and couragiouse acts:
And yearly plaies to his praise institute:
Honor his memorie: with doubled care
Breed and bring up the children of you both
In *Caesars* grace: who as a noble Prince
Will leaue them Lords of this most gloriouse realme.
Cl. What shame were that? ah Gods! what infamie?
With *Antonie* in his good happs to share,
And ouerlive him dead: deeming enough
To shed some teares upon a widdowe tombe?
The after-liuers iustly might report
That I him onlie for his empire lou'd,
And [his] high state: and that in hard estate
I for another did him lewdlie leaue?
Like to those birds wafted with wandring wings
From foraine lands in spring-time here arriue:
And liue with us so long as Somers heate,
And their foode lasts, then seke another soile.
And as we see with ceaslesse fluttering
Flocking of seely flies a brownish cloud
To vintag'd wine yet working in the tonne,
Not parting thence while they swete liquor taste:
After, as smoke, all vanish in the aire,
And of the swarme not one so much appeare.
Eras. By this sharp death what profit can you winne?
Cl. I neither gaine nor profit seke therin.
Er. What praise shall you of after-ages gett?
Cl. Nor praise, nor glory in my cares are sett.
Er. What other end ought you respect, then this?
Cl. My only ende my onely dutie is.
Er. Your dutie must upon some good be founded.
Cl. On vertue it, the onlie good, is grounded.

---

625 ***his***, not in the Qq.
626 ***lewdlie*** — wickedly, orig. *mechamment.*

Digitized by Google

Er. What is that *vertue?* *Cl.* That which us beseemes.
Er. Outrage ourselues? who that beseeming deemes?
Cl. Finish I will my sorowes dieng thus.
Er. Minish you will your glories doing thus.
Cl. Good frends I praie you seeke not to reuoke
My fix'd intent of folowing *Antonie.*
I will die, I will die: must not his life,
His life and death by mine be folowed?
Meanewhile, deare sisters, liue: and while you liue,
Do often honor to our loued Tombes.
Straw them with flours: and sometimes happelie
The tender thought of *Antonie*, your Lorde,
And me poore soule to teares shall you inuite,
And our true loues your dolefull voice commend.
Ch. And thinke you, Madame, we from you will part?
Thinke you alone to feele deaths ougly darte?
Thinke you to leaue us? and that the same sunne
Shall see at once you dead, and us aliue?
Weele die with you: and *Clotho* pittilesse
Shall us with you in hellish boate imbarque:
Cl. Ah liue, I praie you: this disastred woe
Which racks my heart, alone to me belonges:
My lott longs not to you: seruants to be
No shame, no harme to you, as is to me.
Liue sisters, liue, and seeing his suspect
Hath causlesse me in sea of sorrowes drown'd,
And that I cannot liue, if so I would,
Nor yet would leaue this life, if so I could,
Without his loue: procure me, *Diomed*,
That gainst poore me he be no more incensed.
Wrest out of his conceit that harmfull doubt,
That since his wracke he hath of me conceiu'd

---

648 Spoken by Charmion in the original.
656 *happely* — haply.
667 *longs* — belongs.
669 *suspect* — suspicion.

Digitized by Google

Though wrong conceiu'd: witnesse you reuerent *Gods*,
Barking *Anubis, Apis* bellowing.
Tell him, my soule burning, impatient,
Forlorne with loue of him, for certaine seale
Of her true loialtie my corpse hath left,
T'encrease of dead the number numberlesse.
Go then, and if as yet he me bewaile,
If yet for me his heart one sigh fourth breathe,
Blest shall I be: and farre with more content
Depart this world, where so I me torment.
Meane season us let this sadd tombe enclose,
Attending here till death conclude our woes.
Diom. I will obey your will. *Cl.* So the desert
The Gods repay of thy true faithfull heart.
Diomed. And is't not pittie, Gods, ah Gods of heau'n!
To see from loue such hatefull frutes to spring?
And is't not pittie that this firebrand so
Laies waste the trophes of *Philippi* fieldes?
Where are those swete allurements, those swete lookes,
Which Gods them-selues right hart-sicke would haue made?
What doth that beautie, rarest guift of heau'n,
Wonder of earth? Alas! what doe those eies?
And that swete voice all *Asia* understoode,
And sunburnt *Afrike* wide in deserts spred?
Is their force dead? have they no further power?
Can not by them *Octauius* be surpriz'd?
Alas! if *Ioue* in middst of all his ire,
With thunderbolt in hand some land to plague,
Had cast his eies on my Queene, out of hande
His plaguing bolte had falne out of his hande:
Fire of his wrathe into vaine smoke should turne,
And other fire within his brest should burne.

680 Forlorne etc. — *ardant impatiente de son amour perdue.*
687 Enclose — *entrons.*

Digitized by Google

Nought liues so faire. Nature by such a worke
Her selfe, should seme, in workmanship hath past.
She is all heau'nlie: neuer any man
But seeing hir was rauished with her sight.
The Allablaster couering of hir face,
The corall coullor hir two lipps engraines,
Her beamie eies, two Sunnes of this our world,
Of hir faire haire the fine and flaming golde,
Her braue streight stature, and hir winning partes
Are nothing else but fiers, fetters, dartes.
Yet this is nothing [to] th' enchaunting skilles
Of her caelestiall Sp'rite, hir training speache,
Her grace, hir Maiestie, and forcing voice,
Wh[e]ther she it with fingers speach consorte,
Or hearing sceptred kings embassadors,
Answer to eache in his owne language make.
Yet nowe at nede she aides hir not at all
With all these beauties, so her sorowe stings.
Darkned with woe, hir only studie is
To wepe, to sigh, to seke for lonelines,
Careles of all, hir haire disordred hangs:
Hir charming eies, whence murthering looks did flie,
Now riuers grown, whose well spring anguish is,
Do trickling wash the marble of hir face.
Hir faire discouer'd brest with sobbing swolne
Selfe cruell she still martireth with blowes.
Alas! It's our ill happ, for if hir teares
She would conuert into hir louing charmes,
To make a conquest of the conqueror,
(As well shee might, would she hir force imploie)

---

713 Allablaster — cp. l. 421.
714 *Et le vermeil coral qui ses deux léures peint.*
719 to] omitted Qq.
720 *training* — enticing, alluring.
722 Wh[e]ther] Whither Q 1 and Q 2.
725 she] it Q 2.

Digitized by Google

She should us saftie from these ills procure,
Hir crowne to hir, and to hir race assure.
Unhappy he, in whome selfe-succour lies,
Yet selfe-forsaken wanting succour dies.

Chorus.

O swete fertile land, wherin
Phaebus did with breath inspire
Man who men did first begin,
Formed first of *Nilus* mire,
Whence of *Artes* the eldest kindes,
Earthes most heauenly ornament,
Were as from their fountaine sent,
To enlight our mistie mindes.
Whose grosse sprite from endles time,
As in darkened prison pente,
Neuer did to knowledg clime.
Wher the Nile, our father good,
Father-like doth neuer misse
Yearly us to bring such food,
As to life required is:
Visiting each yeare this plaine,
And with fatt slime cou'ring it,
Which his seauen mouthes do spitt,
As the season comes againe.
Making therby greatest growe
Busie reapers joyfull paine,
When his flouds do highest flowe.
Wandring Prince of riuers thou,
Honor of the *Aethiops* lande,
Of a Lord and master now
Thou a slaue in awe must stand.
Now of *Tiber* which is spred
Lesse in force, and lesse in fame,

745 *Le premier homme d'argile.*

Digitized by Google

Reuerence thou must the name,
Whome all other riuers dread,
For his children swolne in pride,
Who by conquest seeke to treade
Round this earth on euery side.
Now thou must begin to sende
Tribute of thy watrie store,
As sea pathes thy stepps shall bende,
Yearely presents more and more.
Thy fatt skumme, our frutefull corne,
Pill'd from hence with theeuish hands
All uncloth'd shall leaue our lands
Into foraine Countrie borne.
Which puft up with such a pray
Shall therby the praise adorne
Of that sceptor *Rome* doth sway.
Nought thee helps thy hornes to hide
Farre from hence in unknowne grounds,
That thy waters wander wide,
Yearely breaking bankes, and bounds,
And that thy Skie-coullor'd brookes
Through a hundred peoples passe,
Drawing plots for trees and grasse
With a thousand turn's and crookes,
Whome all weary of their way
Thy throats which in widenesse passe
Powre into their Mother Sea.
"Nought so happie haplesse life
"In this worlde as freedome findes:
"Nought wherin more sparkes are rife

778 *Par les marinieres voyes.*

781 *pill'd* — plundered. Cp. Shak. Rich. II., II, 1, 246, "The commons hath he pill'd with grievous taxes." Again in l. 1185.

787 hornes — branches. Cp. "With sevenfold *horns* mysterious Nile Surrounds the skirts of Egypt's fruitful soil". Dryden, trans. Virgil. Georgics III, 409.

Digitized by Google

"To inflame couragious mindes.
"But if force must us enforce
"Nedes a yoke to undergoe,
"Under foraine yoke to goe
"Still it proues a bondage worse.
"And doubled subiection
"See we shall, and feele, and knowe
"Subiect to a stranger growne.
From thence forward for a king,
Whose first being from this place
Should his brest by nature bring
Care of Countrie to embrace,
We at surly face must quake
Of some *Romaine* madly bent:
Who, our terrour to augment,
His *Proconsuls* axe will shake.
Driving with our kings frome hence
Our establish'd gouer[n]ment,
Justice, sworde, and Lawes defence.
Nothing worldly of such might
But more mightie *Destinie*,
By swift *Times* unbridled flight,
Makes in ende his ende to see.
Euery thing *Time* ouerthrowes,
Nought to ende doth stedfast staie:
His great sithe mowes all away
As the stalke of tender rose.
Onlie Immortalitie
Of the Heau'ns doth it oppose
Gainst his powerfull *Deitie*.
One daie there will come a daie
Which shall quaile thy fortunes flower.

---

810 *Qui prenant son estre icy.*

832 *quaile* — wither, crush. Cp. Tanc. and Gis. II. 3. "Virtue quail'd and vice began to grow"; also Ant. and Cleop.. V, 2, 85 "to *quail* and shake the orb."

Digitized by Google

And thee ruin'de low shall laie
In some barbarous Princes power.
When the pittie-wanting fire
Shall, *O Rome*, thy beauties burne,
And to humble ashes turne
Thy proud wealth, and rich attire,
Those guilt roofes which turretwise,
Justly making Enuie mourne,
Threaten now to pearce [the] Skies.
As thy forces fill each land
Haruests making here and there,
Reaping all with rauening hand
They finde growing any where:
From each land so to thy fall
Multitudes repaire shall make,
From the common spoile to take
What to each mans share maie fall.
Fingred all thou shalt beholde:
No iote left for tokens sake
That thou wert so great of olde.
Like unto the ancient *Troie*
Whence deriu'de thy founders be,
Conqu'ring foe shall thee enioie,
And a burning praie in thee.
For within this turning ball
This we see, and see each daie:
All things fixed ends do staie,
Ends to first beginnings fall.
And that nought, how strong or strange,
Chaungles doth endure alwaie,
But endureth fatall change.

---

841 the] *om* Qq.

858 Doctrine of the Cycles. Cp. Tyler's ed. of Shakspere's Sonnets, chap. on the Philosophy of Shakspere.

Digitized by Google

Act 3.

M. Antonius. Lucilius.

M. Ant. Lucil, sole comfort of my bitter case,
The only trust, the only hope I haue,
In last despaire: Ah! is not this the daie
That death should me of life and love bereaue?
What waite I for that have no refuge left,
But am sole remnant of my fortune left?
All leaue me, flee me: none, no not of them
Which of my greatnes greatest good receiu'd,
Stands with my fall: they seeme as now asham'de
That heretofore they did me ought regarde:
They draw them back, shewing they folow'd me,
Not to partake my harm's, but coozen me.
Lu. In this our world nothing is stedfast found,
In vaine he hopes, who here his hopes doth ground.
Ant. Yet nought afflicts me, nothing killes me so,
As that I so my *Cleopatra* see
Practize with *Caesar*, and to him transport
My flame, her loue, more deare than life to me.
Lu. Beleeue it not: Too high a heart she beares,
Too Princelie thoughts. *Ant.* Too wise a head she weare[s],
Too much enflam'd with greatnes, euermore
Gaping for our great Empires gouer[n]ment.
Lu. So long time you her constant loue haue tri'de.
Ant. But still with me good fortune did abide.
Lu. Her changed loue what token makes you know?
Ant. Pelusium lost, and *Actian* overthrow.
Both by her fraud: my well appointed fleet,
And trustie Souldiors in my quarell arm'd,
Whom she, false she, in stede of my defence,
Came to persuade, to yelde them to my foe:

872 Stands with my fall — *N'assiste à ma ruine.*

Digitized by Google

Such honor *Thyre* done, such welcome giuen,
Their long close talkes I neither knew, nor would,
And treacherouse wrong *Alexas* hath me done,
Witnes to well her periur'd loue to me.
But you O Gods (if any faith regarde)
With sharpe revenge her faithles change reward.
Lu. The dole she made upon our overthrow,
Her Realme giuen up for refuge to our men,
Her poore attire when she deuoutly kept
The solemne day of her natiuitie,
Against the cost and prodigall expence
Shew'd when she did your birthday celebrate,
Do plaine enough her heart unfained proue,
Equally toucht, you louing, as you loue.
Ant. Well; be her loue to me or false, or true,
Once in my soule a cureles wound I feele.
I loue, nay burne in fire of her loue:
Each day, each night her Image haunts my minde,
Herselfe my dreames: and still I tired am,
And still I am with burning pincers nipt.
Extreame my harme: yet sweeter to my sence
Then boiling Torch of jealouse torments fire:
This grief, nay rage, in me such sturre doth kepe,
And thornes me still, both when I wake and slepe.
Take *Caesar* conquest, take my goods, take he
Th'onor to be Lord of the earth alone,
My Sonnes, my life bent headlong to mishapps:
No force, so not my *Cleopatra* take.

---

894 Thyreus was a freedman of Octavius whom the latter sent to Alexandria, after the battle of Actium, to make love to Cleopatra and induce her to betray Antony. He was seized and whipped by Antony and sent back to Octavius. See Plutarch, Antony, 73 and Shakspere's Ant. and Cl. III, 12 and 13.

896 See Shaks. Ant. and Cleop. IV, 6, 12 sqq.: "Alexas did revolt, and went to Jewry on Affairs of Antony" etc.

921 *no force* — no matter; orig. *Ce m'est tout vn.*

Digitized by Google

So foolish I, I cannot her forget,
Though better were I banisht her my thought.
Like to the sicke, whose throte the feauers fire
Hath vehemently with thirstie drouth enflam'd,
Drinkes still, albee the drinke he still desires
Be nothing else but fewell to his flame:
He can not rule himselfe: his health's respect
Yeldeth to his distempred stomackes heate.
Lu. Leaue of this loue, that thus renewes your woe.
Ant. I do my best, but ah! can not do so.
Lu. Thinke how you have so braue a captaine bene,
And now are by this vaine affection falne.
Ant. The ceasles thought of my felicitie
Plunges me more in this aduersitie.
For nothing so a man in ill torments,
As who to him his good state represents.
This makes my rack, my anguish, and my woe
Equall unto the hellish passions growe,
When I to minde my happie puisance call
Which erst I had by warlike conquest wonne,
And that good fortune which me neuer left,
Which hard disastre now hath me bereft.
With terror tremble all the world I made
At my sole worde, as Rushes in the streames
At waters will: I conquer'd Italie,
I conquer'd *Rome*, that Nations so redoubt.
I bare (meane while besieging *Mutina*)
Two Consuls armies for my ruine brought,
Bath'd in their bloud, by their deaths witnessing
My force and skill in matters Martiall.

936—37 *Dante*, Inferno V, 121 sqq.: Nessun maggior dolore Che ricordarsi del tempo felice Nella miseria. Also *Boethius* De Consolatione Philosophiae liber II. *Chaucer* Troilus and Cressida Bk. III. ll. 1577—79. *Tennyson* Locksley Hall l. 75.
938 *rack* — torment.
947 *Et nostre Rome au peuple redouté.*
948 *J'ay soustenu . . . L'effort de deux Consuls.*

Digitized by Google

To wreake thy unkle, unkinde *Caesar*, I
With bloud of enemies the bankes embru'd
Of stain'd *Enipeus*, hindering his course
Stopped with heapes of piled carcases:
When *Cassius* and *Brutus* ill betide
Marcht against us, by us twise put to flight,
But by my sole conduct: for all the time
Caesar heart-sicke with feare and feauer laie.
Who knowes it not? and how by euery one
Fame of the fact was giu'n to me alone.
There sprang the loue, the neuer changing loue,
Wherin my hart hath since to yours bene bound:
There was it, my *Lucil*, you *Brutus* sau'de,
And for your *Brutus Antonie* you found.
Better my happ in gaining such a frende,
Then in subduing such an enemie.
Now former vertue dead doth me forsake,
Fortune engulfes me in extreame distresse:
She turnes from me her smiling countenance,
Casting on me mishapp upon mishapp.
Left and betraide[:] of thousand thousand frends,
Once of my sute, but you Lucil are left,
Remaining to me stedfast as a tower
In holy loue, in spite of fortunes blastes.
But if of any God my voice be heard,
And be not vainely scatt'red in the heau'ns.
Such goodnes shall not glorilesse be loste.
But comming ages still therof shall boste.
Lu. Men in their frendship euer should be one,
And neuer ought with fickle Fortune shake.
Which still remoues, nor will, nor knowes the way,

---

952 ***wreake*** — revenge. Cp. Spenser F. Q. I, 8. 43 and I, 12. 16: "Wrathful wreakes" — acts of vengeance.

956 ***betide*** — i. e. betid: ill betide = *infortunez*.

964 Sqq. Cf. Shakspere, Caesar V. 4, where Lucilius, pretending to be Brutus, is taken prisoner by Mark Antony's party.

Digitized by Google

Her rowling bowle in one sure state to staie.
Wherfore we ought as borrow'd things receiue
The goods light she lends us to pay againe:
Not holde them sure, nor on them builde our hopes
As on such goods as cannot faile, and fall:
But thinke againe, nothing is dureable,
Vertue except, our neuer failing boste:
So bearing saile when fauouring windes do blowe,
As frowning Tempests may us least dismaie
When they on us do fall: not ouer-glad
With good estate, nor ouer-grieu'd with bad.
Resist mishap. *Ant.* Alas! it is too stronge.
Mishappes oft times are by some comfort borne;
But these, ay me! whose weights oppresse my hart,
Too heauie lie, no hope can them relieue.
There rests no more, but that with cruell blade
For lingring death a hastie waie be made.
Lu. Caesar, as heire unto his Fathers state:
So will his Fathers goodnes imitate,
To you warde: whome he know's allied in bloud,
Allied in mariage, ruling equallie
Th' Empire with him; and with him making warre
Haue purg'd the earth of *Caesars* murtherers.
You into portions parted haue the world
Euen like coheir's their heritages parte:
And now with one accord so many yeares
In quiet peace both haue your charges rul'd.
Ant. Bloud and alliance nothing do preuaile
To coole the thirst of hote ambitious breasts:
The sonne his Father hardly can endure,
Brother his brother, in one common Realme.

---

985 ***light she*** changeful, uncertain she: *qu'elle preste legere.*
987 on] one Q 1.
989 Neuer failing boste — *hostesse asseuree.* Did not Lady Pembroke write *hoste*?

Digitized by Google

So feruent this desier to commaund:
Such jealousie it kindleth in our hearts.
Sooner will men permit another should
Loue her they loue, then weare the Crown they weare.
All lawes it breakes, turns all things upside downe:
Amitie, kindred, nought so holie is
But it defiles. A monarchie to gaine
None cares which way, so he maie it obtaine.
Lu. Suppose he Monarch be and that this world
No more acknowledg sundrie Emperours.
That *Rome* him onelie feare, and that he ioyne
The East with west, and both at once do rule:
Why should he not permitt you peaceablie
Discharg'd of charge and Empires dignitie,
Private to liue reading *Philosophie*,
In learned Greece, Spaine, Asia, anie lande?
Ant. Neuer will he his Empire thinke assur'de
While in this world *Marke Antonie* shall liue.
Sleeples Suspicion, Pale distrust, colde feare
Alwaies to princes companie do beare,
Bred of Reports: reports, which night and day,
Perpetuall guests, from Court go not away.
Lu. He hath not slaine your brother *Lucius*,
Nor shortned hath the age of *Lepidus*,
Albeit both into his hands were falne,
And he with wrath against them both enflam'd.
Yet one, as Lord in quiet rest doth beare
The greatest sway in great Iberia:
The other with his gentle Prince retaines
Of highest Priest the sacred dignitie.
Ant. He feares not them, their feeble force he knowes.
Lu. He feares no vanquisht ouerfill'd with woes.

1014 The French original reads: "Tant cet ardant desir de commander est grand."
1020 The original has a different construction. See Förster's ed.

Digitized by Google

Ant. Fortune may change againe. *L.* A down-cast foe
Can hardlie rise, which once is brought so lowe.
Ant. All that I can, is done: for last assay
(When all means fail'd) I to entreatie fell,
(Ah coward creature!) whence againe repulst
Of combate I unto him proffer made:
Though he in prime, and I by feeble age
Mightily weakned both in force and skill.
Yet could not he his coward heart aduaunce,
Baselie affraid to trie so praisefull chaunce.
This makes me plaine, makes me myselfe accuse,
Fortune in this hir spitefull force doth use
Gainst my gray hayres: in this unhappie I
Repine at heau'ns in my happes pittiles.
A man, a woman both in might and minde,
In Marses schole who neuer lesson learn'd,
Should me repulse, chase, ouerthrow, destroie,
Me of such fame, bring to so lowe an ebbe:
Alcides bloud, who from my infancie
With happie prowesse crowned haue my praise.
Witnesse thou *Gaule* unus'd to seruile yoke,
Thou valiant *Spaine*, you fields of Thessalie
With millions of mourning cries bewail'd,
Twise watred now with bloude of *Italie.*
Lu. Witnesse may *Afrique,* and of conquer'd world
All fower quarters witnesses may be.
For in what part of earth inhabited,
Hungrie of praise haue you not ensignes spredd?
An. Thou know'st rich *Aegypt* (*Aegypt* of my deeds
Faire and foule subject) *Aegypt* ah! thou knowst
How I behav'd me fighting for thy kinge,
When I regainde him his rebellious Realme:
Against his foes in battaile shewing force,
And after fight in victorie remorse.

1061 Marses] Mars his Q 2.

Digitized by Google

Yet if to bring my glorie to the ground,
Fortune had made me ouerthrowne by one
Of greater force, of better skill then I;
One of those Captaines feared so of olde,
Camill, *Marcellus*, worthy *Scipio*,
This late great *Caesar*, honor of our state,
Or that great *Pompei* aged growne in armes;
That after haruest of a world of men
Made in a hundred battailes, fights, assaults,
My bodie thorow pearst with push of pike
Had vomited my bloud, in bloud my life,
In midd'st of millions felowes in my fall:
The lesse hir wrong, the lesse should [be] my woe:
Nor she should paine, nor I complaine me so.
No, no, wheras I should haue died in armes,
And vanquisht oft new armies should haue arm'd,
New battailes giuen, and rather lost with me
All this whole world submitted unto me:
A man who neuer saw enlaced pikes
With bristled pointes against his stomake bent,
Who feares the field, and hides him cowardly
Dead at the verie noise the souldiors make.
His vertue, fraude, deceit, malicious guile,
His armes, the arts that false *Ulisses* us'de,
Knowne at Modena, wher the *Consuls* both
Death-wounded were, and wounded by his men
To gett their armie, warre with it to make
Against his faith, against his countrie soile.
Of Lepidus, which to his succours came,
To honor whome he was by dutie bounde,

1092 be] omitted Q 1 and Q 2. — Ll. 1092 and 1093 are not in Garnier.
1097 Je deuois . . . perdre . . . Plustost le monde entier, qu'il me soumist à soy! Perhaps the worst error in the entire translation.
1102 *La fraude est sa vertu, la ruse et la malice.*
1104 *A Modene conneus par les Consuls.*
1107 Against his faith — *Contre sa foy promise.*

Digitized by Google

The Empire he usurpt: corrupting first
With baites and bribes the most part of his men.
Yet me hath ouercome, and made his pray,
And state of *Rome*, with me hath ouercome.
Strange! one disordred act at *Actium*
The earth subdu'de, my glorie hath obscur'd.
For since, as one whome heauens wrath attaints,
With furie caught, and more than furious,
Vex'd with my *euills*, I neuer more had care
My armies lost, or lost name to repaire:
I did no more resist. *Lu.* All warres affaires,
But battailes most, daily haue their successe
Now good, now ill: and though that fortune haue
Great force and power in euery worldlie thing,
Rule all, do all, haue all things fast enchaind
Unto the circle of hir turning wheele:
Yet seemes it, more then any practice else
She doth frequent *B[e]llonas* bloudie trade:
And that hir fauour, wauering as the wind,
Hir greatest power therin doth oftnest shewe.
Whence growes, we dailie see, who in their youth
Gatt honor ther, do loose it in their age,
Vanquisht by some lesse warlike then themselues:
Whome yet a meaner man shall ouerthrowe.
Hir use is not to lende us still her hande,
But sometimes headlong back againe to throwe,
When by hir fauor she hath us extolld
Unto the topp of highest happines.
Ant. Well ought I curse within my grieued soule,
Lamenting daie and night, this sencelesse loue,
Whereby my faire entising foe entrap'd
My hedelesse *Reason*, could no more escape.
It was not fortunes euer chaunging face,

1127 Bellonas] Ballonas Q 1. Cp. l. 1355.
1141 *Ma peu caute raison, qui depuis n'eschapa.*

Digitized by Google

It was not Dest'nies chaungles violence
Forg'd my mishap. Alas! who doth not know
They make, nor marre, nor any thing can doe.
Fortune, which men so feare, adore, detest,
Is but a chaunce whose cause unknow'n doth rest.
Although oft times the cause is well perceiv'd,
But not th'effect the same that was conceiu'd.
Pleasure, nought else, the plague of this our life,
Our life which still a thousand plagues pursue,
Alone hath me this strange disastre spunne,
Falne from a souldior to a Chamberer,
Careles of vertue, careles of all praise.
Nay, as the fatted swine in filthy mire
With glutted heart I wallow'd in delights,
All thoughts of honor troden under foote.
So I me lost: for finding this swete cupp
Pleasing my tast, unwise I drunke my fill,
And through the swetenes of that poisons power
By stepps I draue my former witts astraie,
I made my frends, offended me forsake,
I holpe my foes against my selfe to rise,
I robd my subjects, and for followers
I saw my selfe besett with flatterers.
Mine idle armes faire wrought with spiders worke,
My scattred men without their ensignes strai'd:
Caesar meane while who neuer would have dar'de
To cope with me, me sodainlie despis'de,
Tooke hart to fight, and hop'de for victorie
On one so gone, who glorie had forgone.
Lu. Enchaunting pleasure, *Venus* swete delights
Weaken our bodies, ouer-cloud our sprights,
Trouble our reason, from our harts out chase
All holie vertues lodging in their place.
Like as the cunning fisher takes the fishe

1171 Cp. Hamlet II, 2, 190, "He is far *gone*."

Digitized by Google

By traitor baite wherby the hooke is hidde:
So *Pleasure* serves to vice in steede of foode
To baite our soules theron too licourishe.
This poison deadlie is alike to all,
But on great kings doth greatest outrage worke,
Taking the Roiall scepters from their hands,
Thenceforward to be by some straunger borne:
While that their people charg'd with heauy loades
Their flatt'rers pill, and suck their mary drie,
Not ru'lde but left to great men as a pray,
While thus fonde Prince himselfe in pleasur's drowns:
Who heares nought, sees nought, doth nought of a king,
Seeming himselfe against himselfe conspirde.
Then equall Justice wandreth banished,
And in hir seat sitts greedie Tyrannie.
Confus'd disorder troubleth all estates,
Crimes without feare and outrages are done.
Then mutinous Rebellion shewes hir face,
Now hid with this, and now with that pretence,
Prouoking enimies, which on each side
Enter at ease, and make them Lords of all.
The hurtfull workes of pleasure here behold.
An. The wolfe is not so hurtfull to the folde,
Frost to the grapes, to ripened fruits the raine:
As pleasure is to Princes full of paine.
Lu. Ther nedes no proofe, but by th'*Assirian* kinge,
On whome that Monster woefull wrack did bring.
An. Ther nedes no proofe, but by unhappie I,
Who lost my empire, honor, life therby.
Lu. Yet hath this ill so much the greater force,
As scarcelie anie do against it stand:

1179 *licourishe* — keenly desirous. Cp. Sir P. Sidney — "It is never tongue-tied when fit commendation wherof womankind is so *lickerish* is offered unto it."

1185 *mary*, another form of marrow. Cp. Chaucer, Boethius III, 2, "Righte soft as the mary that is alway hid in the feete" etc.

Digitized by Google

No, not the Demy-gods the olde world knew,
Who all subdu'de, could Pleasures power subdue.
Great *Hercules, Hercules* once that was
Wonder of earth and heau'n, matchles in might,
Who *Anteus, Lycus, Geryon* ouercame,
Who drew from hell the triple-headed dogg,
Who *Hydra* kill'd, vanquishd *Achelous,*
Who heau'ns weight on his strong shoulders bare:
Did he not under *Pleasures* burthen bow?
Did he not Captiue to this passion yelde,
When by his Captiue, so he was enflam'de,
As now your selfe in *Cleopatra* burne?
Slept in hir lapp, hir bosome kist and kiste,
With base unseemlie seruice bought her loue,
Spinning at distaffe, and with sinewy hand
Winding on spindles threde, in maides attire?
His conqu'ring clubbe at rest on wal did hang:
His bow unstringd he bent not as he us'de:
Upon his shafts the weauing spiders spunne:
And his hard cloake the freating mothes did pierce.
The monsters free and fearles all the time
Throughout the world the people did torment,
And more and more encreasing daie by day
Scorn'd his weake heart become a mistresse plaie.
An. In onelie this like *Hercules* am I,
Of this I proue me of his lignage right:
In this himselfe, his deedes I shew in this,
In this, nought else, my ancestor he is.
But goe we: die I must, and with braue ende
Conclusion make of all foregoing harmes:
Die, die I must: I must a noble death,
A glorious death unto my succor call:
I must deface the shame of time abus'd,
I must adorne the wanton loues I us'de

1227 *freating* — Cp. Ps. XXXIV, 12, "Like as it were a moth *fretting* a garment."

Digitized by Google

With some couragiouse act: that my last daie
By mine owne hand my spotts may wash away.
Come deare Lucill: alas! why wepe you thus!
This mortall lot is common to us all.
We must all die, each doth in homage owe
Unto that God that shar'd the Realmes belowe.
Ah sigh no more: alas: appeace your woes,
For by your griefe my griefe more eager growes.

Chorus.

Alas, with what tormenting fire
Us martireth this blinde desire
To staie our life from flieng!
How ceasleslie our minds doth rack,
How heauie lies upon our back
This dastard feare of dieng!
Death rather healthfull succor giues,
Death rather all mishapps relieues
That life upon us throweth:
And euer to us doth unclose
The doore, wherby from curelesse woes
Our wearie soule out goeth.
What Goddesse else more milde then shee
To burie all our paine can be,
What remedie more pleasing?
Our pained hearts when dolor stings,
And nothing rest, or respite brings,
What help haue we more easing?
Hope which to us doth comfort giue,
And doth o[u]r fainting hearts reuiue,
Hath not such force in anguish:
For promising a vaine reliefe
She oft us failes in midst of griefe,
And helples letts us languish.
But Death who call on her at nede

1269 our] or Q 1.

Digitized by Google

Doth never with vaine semblant feed,
But when them sorow paineth,
So riddes their soules of all distresse,
Whose heauie weight did them oppresse,
That not one griefe remaineth.
Who fearles and with courage bolde
Can *Acherons* black face beholde,
Which muddie water beareth:
And crossing ouer, in the way
Is not amazed at Perruque gray
Olde rustie *Charon* weareth:
Who voide of dread can looke upon
The dreadfull shades that rome alone
On bankes where found no voices:
Whom with her fire-brands and her snakes
No whit afraide *Alecto* makes,
Nor triple-barking noyses:
Who freely can himselfe dispose
Of that last hower which all must close,
And leaue this life at pleasure:
This noble freedome more esteemes,
And in his hart more precious deemes,
Then Croun and kingly treasure.
The waues which *Boreas* blasts turmoile
And cause with foaming furie boile,
Make not his heart to tremble:
Nor brutish broile, when with strong head
A rebell people madly ledde
Against their Lords assemble:
Nor fearfull face of Tirant wood,
Who breaths but threats, and drinks but bloud,
No, nor the hand which thunder,
The hand of *Jove* which thunder beares,
And ribbs of rocks in sunder teares,
Teares mountains sides in sunder:

1287 rome] Rome Q 2.

Digitized by Google

Nor bloudie *Marses* butchering bands,
Whose lightnings desert laie the lands
Whome dustie clouds do couer:
From of whose armour sun-beames flie,
And under them make quaking lie
The plaines wheron they houer:
Nor yet the cruell murth'ring blade
Warm in the moistie bowells made
Of people pell mell dieng,
In some great Cittie put to sack,
By sauage Tirant brought to wrack,
At his colde mercie lieng.
How abiect him, how base think I,
Who wanting courage can not dye
When need him therto calleth?
From whom the dagger drawne to kill
The curelesse griefes that vexe him still
For feare and faintnes falleth?
O *Antonie* with thy deare mate
Both in misfortunes fortunate!
Whose thoughts to death aspiring
Shall you protect from victors rage,
Who on each side doth you encage,
To triumph much desiring.
That *Caesar* may not you offend
Nought else but Death can you defend,
Which his weake force derideth,
And all in this round earth containd,
Power'les on them whom once enchaind
Auernus prison hideth:
Where great *Psammetiques* ghost doth rest,
Not with infernall paine possest,
But in swete fields detained:
And olde Amasis soule likewise,
And all our famous *Ptolemies*
That whilome on us raigned.

Digitized by Google

Act 4.

Caesar. Agrippa. Dircetus the Messenger.

Caesar. You euer-living Gods which all things holde
Within the power of your celestiall hands,
By whom heate, colde, the thunder, and the winde,
The properties of enterchaunging months
Their course and being haue: which do set doune
Of Empires by your destinied decree
The force, age, time, and subject to no chaunge
Chaunge all, reseruing nothing in one state:
You haue aduanst as high as thundring heau'n
The *Romains* greatnes by *Bellonas* might:
Mastring the world with fearfull violence,
Making the world widow of libertie.
Yet at this daie this proud exalted *Rome*
Despoil'd, captiu'd at one mans will doth bende:
Her Empire mine, her life is in my hand,
As Monarch I both world and *Rome* command;
Do all, can all: fourth my commaund'ment cast
Like thundring fire from one to other Pole
Equall to Iove: bestowing by my worde
Happes and mishappes, as Fortunes King and Lord.
No Towne there is, but up my Image settes,
But sacrifice to me doth dayly make:
Wh[e]ther where *Phaebus* ioyne his morning steedes,
Or where the night them weary entertaines,
Or where the heat the *Garaments* doth scorche,
Or where the colde from *Boreas* breast is blowne:
All *Caesar* do both awe and honor beare,
And crowned Kings his verie name do feare.
Antonie knowes it well, for whom not one
Of all the Princes all this earth do rule,
Armes against me: for all redoubt the power

1368 Whether] whither Q 1.

Digitized by Google

Which heau'nly powers on earth haue made me beare.
Antonie, he poore man with fire enflam'de
A womans beauties kindled in his heart,
Rose against me, who longer could not beare
My sisters wrong he did so ill entreat:
Seing her left while that his leud delights
Her husband with his *Cleopatra* tooke
In *Alexandrie*, where both nights and daies
Their time they pass'd in nought but loues and plaies.
All *Asias* forces into one he drewe,
And forth he sett upon the azur'd waues
A thousand and a thousand Shipps, which fill'd
With Souldiors, pikes, with targets, arrowes, darts,
Made *Neptune* quake and all the watrie troupes
Of *Glauques*, and *Tritons* lodg'd at *Actium*.
But mightie Gods, who still the force withstand
Of him who causles doth another wrong,
In lesse then moments space redus'd to nought
All that proud power by Sea or land he brought.
Agr. Presumptuouse pride of high and hawtie sprite,
Voluptuose care of fonde and foolish loue,
Haue iustly wrought his wrack: who thought he helde
(By ouerweening) Fortune in his hand.
Of us he made no count, but as to play,
So fearles came our forces to assay.
So sometimes fell to Sonnes of Mother Earth,
Which crawl'd to heau'n warre on the Gods to make,
Olymp on *Pelion*, *Ossa* on *Olymp*,
Pindus on *Ossa* loading by degrees:
That at hand strokes with mightie clubbes they might
On mossie rocks the Gods make tumble downe:
When mightie Ioue with burning anger chaf'd,
. . . . . .

1409 This line is missing in the translation. The original reads "*Maint trait de foudre aigu desserra sur Typhé.*"

Digitized by Google

Disbraind with him *Gyges* and *Briareus*,
Blunting his darts upon their brused bones.
For no one thing the Gods can lesse abide
In dedes of men, then Arrogance and Pride.
And still the proud, which too much takes in hand,
Shall fowlest fall, where best he thinks to stand.
Caes. Right as some Palace, or some stately tower,
Which ouer-lookes the neighbour buildings round
In scorning wise, and to the Starres up growes,
Which in short time his owne weight ouerthrowes.
What monstrous pride, nay what impietie
Incenst him onward to the Gods disgrace?
When his two children, *Cleopatras* bratts,
To *Phaebe* and her brother he compar'd,
Latonas race, causing them to be call'd
The Sunne and Moone? Is not this folie right?
And is not this the Gods to make his foes?
And is not this himselfe to worke his woes?
Agr. In like proud sort he caus'd his head to leese
The Jewish king *Antigonus*, to haue
His Realme for balme, that Cleopatra lou'd,
As though on him he had some treason prou'd.
Caes. Lydia to her, and *Siria* he gaue,
Cyprus of golde, *Arabia* rich of smelles,
And to his children more, *Cilicia*,
Parths, Medes, Armenia, Phaenicia:
The kings of kings proclaiming them to be,
By his owne worde, as by a sound decree.
Agr. What? Robbing his owne countrie of her due
Triumph'd he not in *Alexandria*,
Of *Artabasus* the *Armenian* king,
Who yelded on his periur'd word to him?
Caes. Nay neuer Rome more iniuries receiu'd,
Since thou, ô Romulus, by flight of birds

1410 Him i. e. *Typhé* of line 1409.

Digitized by Google

With happy hand the Romain walles did'st build,
Then Antonies fond loues to it hath done.
Nor euer warre more holie, nor more iust,
Nor undertaken with more hard constraint,
Then is this warre: which were it not, our state
Within small time all dignitie should loose:
Though I lament (thou Sunne my witnes art,
And thou great *Ioue*) that it so deadly proues:
That *Romain* bloud should in such plentie flowe,
Watring the fields and pastures where we goe.
What *Carthage* in olde hatred obstinate,
What *Gaule* still barking at our rising state,
What rebell *Samnite*, what fierce *Pyrrhus* power,
What cruell *Mithridate*, what *Parth* hath wrought
Such woe to *Rome*? whose common wealth he had,
(Had he bene victor) into *Egipt* brought.
Agr. Surely the Gods, which have this Cittie built
Stedfast to stand as long as time endures,
Which kepe the Capitoll, of us take care,
And care will take of those shall after come,
Haue made you victor, that you might redresse
Their honor growne by passed mischieues lesse.
Caes. The seelie man when all the Greekish Sea
His fleete had hidd, in hope me sure to drowne,
Me battaile gaue: where fortune, in my stede,
Repulsing him his forces disaraied.
Him selfe tooke flight, soone as his loue he saw
All wanne through feare with full sailes flie away.
His men though lost, whome none did now direct,
With courage fought fast grappled shipp with shipp,
Charging, resisting, as their oares would serue,
With darts, with swords, with Pikes, with fierie flames.
So that the darkned night her starrie vaile

1458 sq. *il eust sa republique . . . fait . . . Canopique.*
1465 The seelie man — *le miserable.*
1466 to drowne — *pour m'abysmer.*

Digitized by Google

Upon the bloudie sea had ouer-spread,
Whilst yet they held: and hardlie, hardlie then
They fell to flieng on the wauie plaine.
All full of Souldiors ouerwhelm'd with waues:
The aire throughout with cries and grones did sound:
The Sea did blush with bloud: the neighbor shores
Groned, as they with shipwracks pestred were,
And floting bodies left for pleasing foode
To birds, and beasts, and fishes of the sea.
You know it well Agrippa. *Ag.* Mete it was
The *Romain* Empire so should ruled be,
As heau'n is rul'd: which turning ouer us,
All under things by his example turnes.
Now as of heau'n one onely Lord we know:
One onely Lord should rule this earth below.
When one self pow're is common made to two,
Their duties they nor suffer will, nor doe.
In quarell still, in doubt, in hate, in feare;
Meane while the people all the smart do beare.
Caes. Then to the ende none, while my daies endure,
Seeking to raise himselfe may succours finde,
We must with bloud marke this our victorie,
For iust example to all memorie.
Murther we must, untill not one we leaue,
Which may hereafter us of rest bereaue.
Ag. Marke it with murthers? who of that can like?
Caes. Murthers must use, who doth assurance seeke.
Ag. Assurance call you enemies to make?
Caes. I make no such, but such away I take.
Ag. Nothing so much as rigour doth displease.
Caes. Nothing so much doth make me liue at ease.
Ag. What ease to him that feared is of all?
Caes. Feared to be, and see his foes to fall.
Ag. Commonly feare doth brede and nourish hate.

1493 Ne se peuvent souffrir ny faire leur devoir.

Digitized by Google

Caes. Hate without pow'r, comes commonly too late.
Ag. A feared Prince hath oft his death desir'd:
Caes. A Prince not feared hath oft his wrong conspir'd.
Ag. No guard so sure, no forte so strong doth proue,
No such defence, as is the peoples loue.
Caes. Nought more unsure, more weak, more like the winde,
Then Peoples fauor still to chaunge enclinde.
Ag. Good Gods! what loue to gracious Prince men beare!
Caes. What honor to the Prince that is seuere!
Ag. Nought more diuine then is *Benignitie.*
Caes. Nought likes the Gods as doth *Seueritie.*
Ag. Gods all forgiue. *Caes.* On faults they paines do laie.
Ag. And giue their goods. *Caes.* Oft times they take away.
Ag. They wreake them not, ô Caesar, at each time
That by our sinnes they are to wrath prouok'd.
Neither must you (beleue, I humblie praie)
Your victorie with crueltie defile.
The Gods it gaue, it must not be abus'd,
But to the good of all men mildlie us'd,
And they be thank'd: that hauing giu'n you grace
To raigne alone, and rule this earthlie masse,
They may hence-forward hold it still in rest,
All scattred power united in one brest.
Caes. But what is he that breathles comes so fast,
Approaching us, and going in such hast?
Ag. He semes affraid: and under his arme I
(But much I erre) a bloudie sworde espie.
Caes. I long to understand what it may be.
Ag. He hither comes: it's best we stay and see.
Dirce. What good God now my voice will reenforce,
That tell I may to rocks, and hilles, and woods,
To waues of sea, which dash upon the shore,
To earth, to heau'n, the woefull newes I bring?

Digitized by Google

Ag. What Sodaine chaunce thee towards us hath brought?
Dir. A lamentable chance. O wrath of heau'ns!
O Gods too pittiles! *Caes.* What monstrous happ
Wilt thou recount? *Dir.* Alas too hard mishapp!
When I but dreame of what mine eies beheld,
My hart doth freeze, my limmes do quiuering quake,
I fenceles stand, my brest with tempest tost
Killes in my throte my wordes, ere fully borne.
Dead, dead he is: be sure of what I say,
This murthering sword hath made the man away.
Caes. Alas my heart doth cleaue, pittie me rackes,
My breast doth pant to heare this dolefull tale.
Is *Antonie* then dead? To death, alas!
I am the cause despaire him so compelld.
But souldiour of his death the maner showe,
And how he did this liuing light forgoe.
Dir. When *Antonie* no hope remaining saw
How warre he might, or how agreement make,
Saw him betraid by all his men of warre
In euery fight as well by sea, as lande;
That not content to yeld them to their foes
They also came against himselfe to fight:
Alone in Court he gan himself torment,
Accuse the Queene, himselfe of hir lament,
Call'd hir untrue and traytresse, as who sought
To yeld him up she could no more defend:
That in the harmes which for hir sake he bare,
As in his blissfull state, she might not share.
But she againe, who much his furie fear'd,
Gatt to the Tombes, darke horrors dwelling place:
Made lock the doores, and pull the hearses downe.
Then fell shee wretched, with hir selfe to fight.
A thousand plaints, a thousand sobbes she cast
From hir weake brest, which to the bones was torne.

1569 *Le liurer à ceux-là que vaincre elle ne peut.*
1574 *hearses* — O. F. herce, a harrow, a grated portcullis.

Digitized by Google

Of women hir the most unhappie call'd,
Who by hir loue, her woefull loue, had lost
Hir realme, hir life, and more, the loue of him,
Who while he was, was all hir woes support.
But that she faultles was she did inuoke
For witnes heau'n, and aire, and earth, and sea,
Then sent him worde, she was no more aliue,
But lay inclosed dead within hir Tombe.
This he beleeu'd; and fell to sigh and grone,
And crost his armes, then this began to mone.
Caes. Poore hopeles man! *Dir.* What dost thou more attend!
Ah *Antonie!* why dost thou death deferre:
Since *Fortune* thy professed enimie,
Hath made to die, who only made thee liue?
Soon as with sighes he had these words up clos'd,
His armor he unlaste, and cast it of,
Then all disarm'd he thus againe did say:
My queene, my heart, the grief that now I feele,
Is not that I your eies, my Sunne, do loose,
For soon againe one Tombe shal us conioyne:
I griue, whom men so valorous did deeme,
Should now, then you, of lesser valor seeme.
So said, forthwith he *Eros* to him call'd,
Eros his man; summond him on his faith
To kill him at his nede. He tooke the sworde,
And at that instant stab'd therwith his breast,
And ending life, fell dead before his fete.
O *Eros* thankes (quoth *Antonie*) for this
Most noble acte, who pow'rles me to kill,
On thee hast done, what I on mee should doe.
Of speaking thus he scarce had made an ende,
And taken up the bloudie sword from ground,
But he his bodie piers'd; and of redd bloud
A gushing fountaine all the chamber fill'd.

1587 *this* — thus? Original: *commence ainsi à dire.*

Digitized by Google

He staggred at the blowe, his face grew pale,
And on a couche all feeble downe he fell,
Swounding with anguish: deadly cold him tooke,
As if his soule had then his lodging left.
But he reuiu'd, and marking all our eies
Bathed in teares, and how our breasts we beatt
For pittie, anguish, and for bitter griefe,
To see him plong'd in extreame wretchednes:
He prai'd us all to haste his lingr'ing death:
But no man willing, each himselfe withdrew.
Then fell he new to crie and vexe himselfe,
Untill a man from *Cleopatra* came,
Who said from hir he had commaundement
To bring him to hir to the monument.
The poore soule at these words euen rapt with Joy
Knowing she liu'd, prai'd us him to conuey
Unto his Ladie. Then upon our armes
We bare him to the Tombe but entred not.
For she, who feared captiue to be made,
And that she should to *Rome* in triumph goe,
Kept close the gate: but from a window high
Cast downe a corde, wherin he was impackt.
Then by hir womens help the corps she rais'd,
And by strong armes into hir windowe drew.
So pittifull a sight was neuer sene.
Little and little Antonie was pull'd,
Now breathing death: his beard was all unkempt,
His face and brest all bathed in his bloud.
So hideous yet, and dieng as he was,
His eies half-closed uppon the Queene he cast:
Held up his hands, and holpe himself to raise,
But still with weakenes back his bodie fell.
The miserable ladie with moist eies,
With haire which careles on hir forhead hong,

1614 Swounding] sounding Q 2.
1634 help] helpt Q 1.

Digitized by Google

With brest which blowes had bloudilie benumb'd,
With stooping head, and bodie down-ward bent,
Enlast hir on the corde, and with all force
This life-dead man couragiously uprais'de.
The bloud with paine unto hir face did flowe,
Hir sinewes stiff, her selfe did breathles growe.
The people which beneath in flocks beheld,
Assisted her with gesture, speech, desire:
Cri'de and incourag'd her, and in their soules
Did sweate, and labor, no white lesse then shee.
Who neuer tir'd in labor, held so long
Helpt by hir women, and hir constant heart,
That *Antonie* was drawne into the tombe,
And ther (I thinke) of dead augments the summe.
The Cittie all to teares and sighes is turn'd,
To plaints and outcries horrible to heare:
Men, women, children, hoary-headed age
Do all pell mell in house and strete lament,
Scratching their faces, tearing of their haire,
Wringing their hands, and martyring their brests.
Extreame their dole: and greater misery
In sacked townes can hardlie euer be.
Not if the fire had scal'de the highest towers:
That all things were of force and murther full;
That in the streets the bloud in riuers stream'd;
The sonne his sire saw in his bosome slaine,
The sire his sonne; the husband reft of breath
In his wives armes, who furious runnes to death.
Now my brest wounded with their piteouse plaints
I left their towne. and tooke with me this sworde,
Which I tooke up at that time *Antonie*
Was from his chamber caried to the tombe:
And brought it you, to make his death more plaine,
And that therby my words may credite gaine.
Caes. Ah Gods what cruell happ! poore *Antonie*,
Alas hast thou this sword so long time borne

Digitized by Google

Against thy foe, that in the end it should
Of thee, his Lord, the cursed murthe'rer be?
O Death how I bewaile thee! we (alas!)
So many warres have ended, brothers, frends,
Companions, coozens, equalls in estate:
And must it now to kill thee be my fate.
Ag. Why trouble you your selfe with bootles griefe?
For *Antonie* why spend you teares in vaine?
Why darken you with dole your victorie?
Me seemes your self your glorie do enuie.
Enter the towne, giue thankes unto the Gods.
Caes. I cannot but his tearefull chaunce lament,
Although not I, but his owne pride the cause,
And unchaste loue of this *Aegyptian.*
Agr. But best we sought into the tombe to gett,
Lest she consume in this amazed case
So much rich treasure, with which happelie
Despaire in death may make hir feed the fire:
Suffring the flames hir Jewells to deface,
You to defraud, hir funerall to grace.
Sende then to hir, and let some meane be us'd
With some deuise so holde hir still aliue,
Some faire large promises: and let then marke
Whither they may by some fine conning slight
Enter the tombes. *Caesar.* Let *Proculeius* goe,
And fede with hope hir soule disconsolate,
Assure hir so, that we may wholie gett
Into our hands hir treasure and hir selfe.
For this of all things most I doe desire
To kepe hir safe untill our going hence:

1683 murth'rer Q 2.
1686 *coozens* — here used in the old sense of relative — Cp. Shak. Rich. III, 3, 4, "My noble lords and *cousins* all."
1703 We have almost certainly to read: *to holde*; the original has: *qu'on essaye De retenir sa vie.*

Digitized by Google

That by hir presence beautified may be
The glorious triumph *Rome* prepares for me.

Chorus of Romaine Souldiors.

Shall euer ciuile bate
Gnaw and deuour our state?
Shall neuer we this blade,
Our bloud hath bloudie made,
Lay downe? these armes downe lay
As robes we weare alway?
But as from age to age,
So passe from rage to rage?
Our hands shall we not rest
To bath in our owne brest?
And shall thick in each land
Our wretched trophees stand,
To tell posteritie
What madd Impietie
Our stonie Stomakes ledd
Against the place us bredd?
Then still must heau'n view
The plagues that us pursue:
And euery where descrie
Heaps of us scattred lie,
Making the straunger plaines
Fatt with our bleeding raines,
Proud that on them their graue
So manie legions haue.
And with our fleshes still
Neptune his fishes fill
And, dronke with bloud, from blue
The sea take blushing hue:
As iuice of Tyrian shell,
When clarified well
To wolle of finest fields

Digitized by Google

A purple glosse it yelds.
But since the rule of *Rome,*
To one mans hand is come,
Who gouernes without mate
Hir now united state,
Late iointlie rulde by three
Enuieng mutuallie,
Whose triple yoke much woe
On *Latines* necks did throwe:
I hope the cause of iarre,
And of this bloudie warre,
And deadlie discord gone
By what we last haue done:
Our banks shall cherish now
The branchie pale-hew'd bow
Of *Oliue, Pallas* praise,
In stede of barraine bayes.
And that his temple dore,
Which bloudie *Mars* before
Held open, now at last
Olde *Ianus* shall make fast:
And rust the sword consume,
And spoild of wauing plume,
The useles morion shall
On crooke hang by the wall.
At least if warre returne
It shall not here soiourne,
To kill us with those armes
Were forg'd for others harmes:
But haue their pointes addrest
Against the *Germains* brest,
The *Parthians* fayned flight,
The *Biscaines* martiall might.
Olde Memorie doth there

1744 *De la laine Canusienne.*

Digitized by Google

Painted on forhead weare
Our Fathers praise: thence torne
Our triumphes baies haue worne:
Therby our matchles *Rome*
Whilome of Shepeheards come
Rais'd to this greatnes stands,
The Queene of forraine lands.
Which now euen seemes to face
The heau'ns, her glories place:
Nought resting vnder Skies
That dares affront her eies.
So that she needes but feare
The weapons *Ioue* doth beare,
Who angrie at one blowe
May her quite ouerthrowe.

Act 5.

Cleopatra. Euphron. Children of Cleopatra. Charmion. Eras.

Cleop. O cruell Fortune! ô accursed lott!
O plaguy loue! ô most detested brand!
O wretched ioyes! ô beauties miserable!
O deadlie state! ô deadly roialtie!
O hatefull life! ô Queene most lamentable!
O *Antonie* by my fault buriable!
O hellish worke of heau'n! alas! the wrath
Of all the Gods at once on vs is falne.
Unhappie Queene! ô would I in this world
The wandring light of day had neuer sene!
Alas! of mine the plague and poison I
The crowne haue lost my ancestors me left,
This Realme I haue to straungers subiect made,
And robd my children of their heritage.

1799 *buriable* — almost an ἅπαξ λεγόμενον. Cp. Murray.

Digitized by Google

Yet this is nought (alas!) vnto the price
Of you deare husband, whome my snares entrap'd:
Of you, whom I haue plagu'd, whom I haue made
With bloudie hand a guest of mouldie Tombe:
Of you, whome I destroid, of you, deare Lord,
Whome I of Empire, honor, life haue spoil'd.
O hurtfull woman! and can I yet liue,
Yet longer liue in this Ghost-haunted tombe?
Can I yet breathe! can yet in such annoy,
Yet can my Soule within this bodie dwell?
O Sisters you that spinne the thredes of death!
O *Styx!* ô *Phlegethon!* you brookes of hell!
O Impes of *Night! Euph.* Liue for your childrens sake:
Let not your death of kingdome them depriue.
Alas what shall they do? who will haue care?
Who will preserue this royall race of yours?
Who pittie take? euen now me seemes I see
These little soules to seruile bondage falne,
And borne in triumph. *Cl.* Ah most miserable!
Euph. Their tender armes with cursed corde fast bound
At their weake backs. *Cl.* Ah Gods what pittie more!
Eph. Their seelie necks to ground with weaknesse bend.
Cl. Neuer on vs, good Gods, such mischiefe sende.
Euph. And pointed at with fingers as they go.
Cl. Rather a thousand deaths. *Euph.* Lastly his knife
Some cruell caytiue in their bloud embrue.
Cl. Ah my heart breaks. By shadie bankes of hell,
By fieldes wheron the lonely Ghosts do treade,
By my soule, and the soule of *Antonie*
I you beseche, *Euphron,* of them haue care.
Be their good Father, let your wisedome lett
That they fall not into this Tyrants handes.
Rather conduct them where their freezed locks

1823 *Qui vous conseruera, royale geniture?*
1829 *seelie* — translation of *pauure.* Cp. l. 1465 above.
1838 *lett* — from O. E. lettan — hinder, prevent: Cp. Hamlet. 4, 85, "Ill make a ghost of him that *lets* me."

Digitized by Google

Black *Aethiopes* to neighbour Sunne do shewe;
On wauie *Ocean* at the waters will;
On barraine cliffes of snowie *Caucasus*;
To Tigers swift, to Lions, and to Beares:
And rather, rather vnto euery coaste,
To eu'rie land and sea: for nought I feare
As rage of him, whose thirst no bloud can quench.
Adieu deare children, children deare adieu:
Good *Isis* you to place of safetie guide,
Farre from our foes, where you your liues may leade
In free estate deuoid of seruile dread.
Remember not, my children, you were borne
Of such a Princelie race: remember not
So manie braue Kings which haue Egipt rul'de,
In right descent your ancestors haue bene:
That this great *Antonie* your Father was,
Hercules bloud, and more then he in praise.
For your high courage such remembrance will,
Seing your fall, with burning rages fill.
Who knowes if that your hands false *Destinie*
The Scepters promis'd of imperiouse *Rome*,
Instede of them shall crooked shepehookes beare,
Needles, or forkes, or guide the carte, or plough?
Ah learne t'endure: your birth and high estate
Forget, my babes, and bend to force of fate.
Farwell, my babes, farwell, my hart is clos'de
With pitie and paine, my self with death enclos'de,
My breath doth faile. Farwell for euermore,
Your Sire and me you shall see neuer more.
Farwell swete care, farwell. *Chil.* Madame Adieu.
Cl. Ah this voice killes me. Ah good Gods! I swounde.
I can no more, I die. *Eras.* Madame, alas!
And will you yeld to woe? Ah speake to vs.
Eup. Come children. *Chil.* We come. *Eup.* Follow we our chaunce.
The Gods shall guide vs. *Char.* O too cruell lott!

Digitized by Google

O too hard chaunce! Sister what shall we do,
What shall we do, alas! if murthring darte
Of death arriue while that in slumbring swound
Half dead she lie with anguish ouergone?
Er. Her face is frozen. *Ch.* Madame for Gods loue
Leaue vs not thus: bidd vs yet first farwell.
Alas! wepe ouer *Antonie*: let not
His bodie be without due rites entomb'de.
Cl. Ah, ah. *Char.* Madame. *Ch.* Ay me! *Er.* How fainte she is?
Cl. My Sisters, holde me vp. How wretched I,
How cursed am! and was ther euer one
By Fortunes hate into more dolours throwne?
Ah, weeping *Niobe*, although thy hart
Beholdes it selfe enwrap'd in causefull woe
For thy dead children, that a sencelesse rocke
With griefe become, on *Sipylus* thou stand'st
In endles teares: yet didst thou neuer feele
The weights of griefe that on my heart do lie.
Thy Children thou, mine I, poore soule, haue lost,
And lost their Father, more then them I waile,
Lost this faire realme; yet me the heauens wrathe
Into a Stone not yet transformed hath.
Phaetons sisters, daughters of the Sunne,
Which waile your brother falne into the streames
Of stately *Po*: the Gods vpon the bankes
Your bodies to banke-louing Alders turn'd.
For me, I sigh, I ceasles wepe, and waile,
And heauen pittiles laughes at my woe,
Reuiues, renewes it still: and in the ende
(Oh crueltie!) doth death for comfort lende.
Die *Cleopatra* then, no longer stay
From *Antonie*, who thee at *Styx* attends:
Goe ioine thy Ghost with his, and sobbe no more
Without his loue within these tombes enclos'd.
Eras. Alas! Yet let vs wepe, lest sodaine death

Digitized by Google

From him our teares, and those last duties take
Vnto his tombe we owe. *Ch.* Ah let vs wepe
While moisture lasts, then die before his feete.
Cl. Who furnish will mine eies with streaming teares
My boiling anguish worthilie to waile,
Waile thee *Antonie*, *Antonie* my heart?
Alas, how much I weeping liquor want!
Yet haue mine eies quite drawne their Conduits drie
By long beweeping my disastred harmes.
Now reason is that from my side they sucke
First vitall moisture, then the vitall bloud.
Then let the bloud from my sad eies out flowe,
And smoking yet with thine in mixture growe.
Moist it, and heate it newe, and neuer stopp.
All watring thee, while yet remaines one dropp.
Cha. Antonie take our teares: this is the last
Of all the duties we to thee can yelde,
Before we die. *Er.* These sacred obsequies
Take *Antony*, and take them in good parte.
Cl. O Goddesse thou whom *Cyprus* doth adore,
Venus of *Paphos*, bent to worke vs harme
For old *Iulus* broode, if thou take care
Of *Caesar*, why of vs takst thou no care?
Antonie did descend, as well as he,
From thine owne Sonne by long enchained line:
And might haue rul'd by one and self same fate,
True *Troian* bloud, the statelie *Romain* state.
Antonie, poore *Antonie*, my deare soule,
Now but a blocke, the bootie of a tombe.
Thy life, thy heate is lost, thy coullor gone,
And hideous palenes on thy face hath seaz'd.
Thy eies, two Sunnes, the lodging place of loue,
Which yet for tents to warlike *Mars* did serue,
Lock'd vp in lidds (as faire daies cherefull light

1934 sq. *Antoine . . . estoit venu d'Enee.*

Digitized by Google

Which darknesse flies) do winking hide in night.
Antonie by our true loues I thee beseche,
And by our hearts swete sparks haue sett on fire,
Our holy mariage, and the tender ruthe
Of our deare babes, knot of our amitie:
My dolefull voice thy eare let entertaine,
And take me with thee to the hellish plaine,
Thy wife, thy frend: heare *Antonie*, ô heare
My sobbing sighes, if here thou be, or there.
Liued thus long, the winged race of yeares
Ended I haue as *Destinie* decreed,
Flourish'd and raign'd, and taken iust reuenge
Of him who me both hated and despisde.
Happie, alas too happie! if of *Rome*
Only the fleete had hither neuer come.
And now of me an Image great shall goe
Under the earth to bury there my woe.
What say I? where am I? ô *Cleopatra*,
Poore *Cleopatra*, griefe thy reason reaues.
No, no, most happie in this happles case,
To die with thee, and dieng thee embrace:
My bodie ioynde with thine, my mouth with thine,
My mouth, whose moisture burning sighes haue dried:
To be in one selfe tombe, and one selfe chest,
And wrapt with thee in one selfe sheete to rest.
The sharpest torment in my heart I feele
Is that I staie from thee, my heart, this while.
Die will I straight now, now streight will I die,
And streight with thee a wandring shade will be,
Under the *Cypres* trees thou haunt'st alone,
Where brookes of hell do falling seeme to mone.
But yet I stay, and yet thee ouerliue,
That ere I die due rites I may thee giue.
A thousand sobbes I from my brest will teare,

1957 De mon frere ennemy, qui m'auoit à mepris.
1975 *Au lamentable bruit des eaux Acherontees.*

Digitized by Google

With thousand plaints thy funeralles adorne:
My haire shall serue for thy oblations,
My boiling teares for thy effusions,
Mine eies thy fire: for out of them the flame
(Which burnt thy heart on me enamour'd) came.
Wepe my companions, wepe, and from your eies
Raine downe on him of teares a brinish streame.
Mine can no more, consumed by the coales
Which from my breast, as from a furnace, rise.
Martir your breasts with multiplied blowes,
With violent hands teare of your hanging haire,
Outrage your face: alas! why should we seeke
(Since now we die) our beauties more to kepe?
I spent in teares, not able more to spende,
But kisse him now, what rests me more to doe?
Then lett me kisse you, you faire eies, my light,
Front seate of honor, face most fierce, most faire!
O neck, ô armes, ô hands, ô breast where death
(Oh mischief) comes to choake vp vitall breath.
A thousand kisses, thousand thousand more
Let you my mouth for honors farewell giue:
That in this office weake my limmés may growe,
Fainting on you, and fourth my soule may flowe.

At Ramsburie. 26. of Nouember.
1590.

Digitized by Google

WORD-LIST.

after-liuers posterity 623.
attaint to touch, strike 1116.
azur'd azure 1387.
beamy, beamie radiant 407. 715.
besot to make a sot of 113.
betide, ill-betide unfortunate 956.
bowle sphere, ball 983.
branchie full of branches 1759.
brinish salt, saltish 1985.
buriable = French *sepulturable* 1799.
causefull having good cause 1889.
disbrain to knock out some one's brains 1410.
eager keen, biting 259.
empeach to hinder 582.
empt to empty 338.
engrain to dye red 714; *engrained* = *rougissante* 241.
enwall to enclose within a wall 128.
finger, vb., to pilfer 850.
force, no force no matter 921.
freating eating, devouring 1227.
freezed frizzly, curled 1840.
griefull full of grief 418.
happelie haply, perhaps 655.
hearses portcullis 1574.
imp offspring, progeny 1820.
impack to pack up 1633.
larmes alarms (tearfull larmes) 352.
leese to lose 412. 1428.
lett to hinder 1838.
lewdlie wickedly 626.
licourishe keenly desirous 1179.
long, vb., to belong 667.
mary marrow 1185.
minish to diminish 648.
monefull moanful, mournful 334.
morion helmet 1768.
oared furnished with oars 444.
ouergone overcome 1879.
ouerlive to outlive 621. 1976.
plaguy, plaguie annoying 293. 1795.
prater babbler, boaster 247.
quicke living 398.
raiseth razeth 294.
rampier rampart 109.
rebecome to become again 100.
redoubt to fear, dread 93. 569. 947. 1376.
remorse pity 1079.
reuerent for *reverend* 677.
right downright 1425.
ruinate ruined 288.
ruthe pity 1948.
seely harmless, innocent 632; poor 1465. 1829.
sithe scythe 826.
stailes stayless, ceaseless 486.
straw, vb., to strew 655.
suspect suspicion 669.
thorn, vb., to prick (French *espiner*) 226. 479. 917.
training enticing, alluring 720.
ulcer, vb., to ulcerate 284.
unbroaded unbraided 302.
unkempt uncombed 1638.
warp to weave 300.
wood, adj., furious, raging 1304.

Printed at Naumburg o. S by Lippert & Co. (G. Pätz).

Digitized by Google

Digitized by Google

LITTERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK,
o. ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

UND

Dr. M. Frhr. v. WALDBERG,
a. o. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG.

IV. HEFT.

WILHELM DORN,

BENJAMIN NEUKIRCH, SEIN LEBEN UND SEINE WERKE.

WEIMAR.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1897.

Digitized by Google

BENJAMIN NEUKIRCH

76194

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE

DER

ZWEITEN SCHLESISCHEN SCHULE.

VON

WILHELM DORN.

WEIMAR.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1897.

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

Meinen Eltern.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung, die zunächst zu Promotionszwecken bestimmt war, verdankt ihre Entstehung der Anregung meines verehrten Lehrers, Herrn Professor Dr. Max v. Waldberg. Von Benjamin Neukirch und seiner Telemachübersetzung ausgehend, sollte sie ursprünglich in erster Linie den Einfluss des Fénelonschen Télémaque auf die deutsche Litteratur des 18. Jahrhunderts festzustellen suchen. Da jedoch die Forschungen nach dieser Seite hin anfänglich nicht den gewünschten Erfolg hatten und andererseits die eingehendere Beschäftigung mit Neukirch und seinen übrigen Werken einen interessanten Ausblick auf die Übergangslitteratur jener Zeit eröffnete und manches Neue und für diese merkwürdige Epoche Charakteristische zu Tage förderte, wurde der ursprüngliche Hauptgesichtspunkt fallen gelassen und die Abhandlung als Monographie über Neukirch in die vorliegende Gestalt gebracht. Die dichterische Thätigkeit Neukirchs wurde aus nahe liegenden Gründen ganz vom Standpunkt der zweiten schlesischen Schule aus behandelt, historische Bemerkungen über diese Schule wurden hin und wieder eingestreut; so rechtfertigt sich der der Abhandlung beigelegte Untertitel. Sie dürfte somit in der Reihe der der zweiten schlesischen Schule gewidmeten Monographieen einen wenn auch nur bescheidenen Platz einnehmen. Andererseits aber möchte sie durch

Digitized by Google

die in der Natur des Themas liegenden Ausführungen über die deutsche Geschmacksperiode auch dem Forscher dieser Epoche wenigstens einigen Nutzen gewähren. Auf diese Weise hoffte sie ihrer Aufgabe als Monographie über den typischsten Repräsentanten jener Übergangszeit am ehesten gerecht zu werden.

Zum Schlusse fühle ich mich verpflichtet, allen denen, die durch ihre Hilfe zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben, meinen herzlichsten Dank auszusprechen: in erster Linie Herrn Prof. v. Waldberg, der mir von Anfang an mit Rat und That stets hilfbereit zur Seite stand; nächst ihm Herrn Landgerichtsdirektor Schnizlein in Ansbach, der mir sein vollständig ausgearbeitetes Manuskript über die Geschichte der Neukirchschen Telemachübersetzung sowie einige weitere Notizen und Bücher, die mir sonst nicht zugänglich waren, gütigst zur Verfügung stellte; ferner Herrn Stadtbibliothekar Dr. Wendt, der die schwierigen Nachforschungen nach schriftlichem und gedrucktem Quellenmaterial in den Archiven der Bibliothek und der beiden Gymnasien zu Breslau veranstaltete; schliesslich Herrn Pastor prim. Engelmann in Bojanowo und Herrn Dr. Ludwig Fulda in München für ihre freundlichen Mitteilungen. Gleicherweise bin ich den Verwaltungen der Stadtbibliothek zu Breslau, der Königl. Bibliotheken zu Berlin und München, der Universitätsbibliotheken zu Freiburg, Heidelberg und Leipzig und der Stadtbibliothek zu Hamburg für ihr stets bereitwilliges Entgegenkommen dankbar verpflichtet.

Mannheim, Ende Mai 1897.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung . . . . . 1—4
Urteil über die 2. schlesische Schule. Beginn der Geschmacksperiode. Begründung dieser Monographie.

Leben . . . . . 5—20
Biographie S. 5—18. Charakteristik Neukirchs S. 18—20.

Schriften . . . . . 21—52

Neukirch als Anhänger der zweiten schlesischen Schule 53—80
Neukirchs litterarisches Schaffen S. 53. Urteil über Hofmanswaldau u. Lohenstein S. 54—55. Nachahmung Hofmanswaldaus S. 55—65. Nachahmung Lohensteins S. 65—77. Briefsteller S. 77—80.

Neukirch als Gegner der zweiten schlesischen Schule 81—136
Die ersten Spuren eines neuen Geschmackes bei Neukirch S. 81—82. Übergangsperiode, Abfall von den Schlesiern, Gründe des Abfalles S. 82—84. Die neue Strömung in Deutschland, ihre Verschiedenheit von der französischen S. 84—85. Die Hofpoesie, Gründe ihrer damaligen Ausbreitung, ihre Bedeutung, ihr Charakter, ihre Hauptvertreter S. 85—90. Neukirch als Eklogendichter S. 90. Neukirch als Hofpoet, seine heroischen Gedichte und ihre Abhängigkeit von Boileau S. 90—95. Singspiele S. 95—97. Die Neubelebung der nhd. poetischen Satire S. 97. Neukirchs Satiren, ihre Verschiedenheit von denen Canitz' S. 98. Unterschied zwischen der damaligen Satire und ihren lat. u. französ. Vorbildern S. 99—100. Stoffliche Abhängigkeit Neukirchs in den Satiren S. 100—109. Neu-

Digitized by Google

Seite

kirchs Stellung zur Kritik S. 109—111. Seine poetischen Anschauungen S. 111—112. Sein Stil S. 112—118. Nachahmer seines Stiles S. 118. Nachahmer Neukirchs in stofflicher Beziehung S. 118—120. Wirkung seines Abfalles S. 120—121. Seine geistlichen Gedichte S. 121—127. Seine Übersetzungen S. 127—136.

Schluss . . . . . 137—140

Die zeitgenössischen und späteren Urteile über Neukirch. Seine litterarische Würdigung.

Digitized by Google

Einleitung.

Die litterarische Forschung der letzten Jahrzehnte hat der lange verkannten zweiten schlesischen Schule den ihr gebührenden Platz in der Entwicklung der deutschen Litteratur endgültig angewiesen. Sie hat den merkwürdigen Gegensatz, in dem das litterarische Schaffen dieser kritiklos vom Auslande abhängigen, nach Geist und Form undeutschesten aller Litteraturepochen zu ihrer absichtlichen Verkleinerung der ausländischen Vorbilder und ihrer litterarischen Franzosenfresserei steht, hervorgehoben und zu begreifen gesucht. Und sie hat diesen Widerspruch, so sonderbar es auch klingen mag, für ein Erzeugnis wahrer, bis zum Chauvinismus deutscher Gesinnung erklärt, die in dem ehrlichen Streben, ausländische Verächter von der Ebenbürtigkeit unserer Poesie zu überzeugen, auf sklavische Nachahmung fremder Muster verfiel oder besser, notwendig verfallen musste. Sie hat, wenn sie auch das Verdienst der Hofmanswaldau-Lohensteinschen Periode im wesentlichen als ein negatives bezeichnete, doch anerkannt, dass sie „eine wohlthätige Befruchtung des deutschen Sprachschatzes herbeiführte“,[1]) und, im Gegensatz zur ersten

[1]) S. J. Ettlinger: Christian Hofmann v. Hofmanswaldau. Ein Beitr. zur Lttgsch. des 17. Jahrh. Heidelb. Dissert. 1891. S. 110.

Digitized by Google

schlesischen Schule, der Phantasie wieder ein gewisses Recht in der Poesie einräumte.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts machte sich nun in Deutschland, unter dem Einfluss der andern Kulturländer, eine Revolution und Reaktion gegen diese Schule und ihre Auswüchse geltend. Spanien war die Wiege dieser neuen Strömung, des „Geschmackes", wie wir sie kurz nennen wollen, Baltasar Gracian, wie Borinski [1]) in etwas dunkel-aphoristischer Weise darlegt, ihr Begründer und Hauptvertreter. Von Spanien kam sie nach Frankreich, fand hier eine Hauptpflegestätte, wurde in französischem Geiste umgemodelt und führte zum Klassizismus. So wandte sie sich nach Deutschland und brachte eine neue litterarische Epoche, undeutsch wie die vorige und von der oben gegebenen Charakteristik im wesentlichen nicht verschieden, aber reicher an positiven Ergebnissen. Sie machte der Unnatur der zweiten schlesischen Schule ein Ende, rettete sprachlich manches Gute aus ihr herüber, suchte durch strenge Regeln die Sprache zu bilden und zu fördern, verhalf der bis dahin vernachlässigten Gattung der poetischen Satire wieder zu ihrem Rechte und führte die litterarische Kritik in Deutschland herbei. Sie lieferte das Material, mit dem die Schweizer schalten und walten konnten, die ohne die Thätigkeit der Klassizisten, von denen sie in sprachlicher Beziehung stets lernen mussten und lernten, nie einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung unserer Litteratur hätten ausüben können.

Als Begründer der Geschmacksperiode in diesem Sinne gelten gemeinhin Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz, Benjamin Neukirch und Christian Wernicke, deren Gegnerschaft zum Marinismus eine Art aufsteigender Linie bildet. Canitz enthielt sich der Nachahmung der Schlesier, Neukirch sagte sich von ihnen

---

[1]) Karl Borinski: Baltasar Gracian u. die Hoflitteratur in Deutschland. Halle a. S. 1894.

Digitized by Google

los, und Wernicke ging zum Angriff gegen sie über. Dem ersteren ist in neuerer Zeit eine Untersuchung von Valentin Lutz gewidmet worden, betitelt: „Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz, sein Verhältnis zu dem französischen Klassizismus und zu den lateinischen Satirikern, nebst einer Würdigung seiner dichterischen Thätigkeit für die deutsche Litteratur", Heidelberger Dissertation 1887. Christian Wernicke hat in Julius Elias (Buch I. (Biographie) Münchener Dissertation 1888) einen Monographen gefunden. Dem dritten, Benjamin Neukirch, ist bis jetzt eine Spezialuntersuchung versagt gewesen. Und doch ist gerade seine Persönlichkeit und litterarische Thätigkeit wichtig und charakteristisch für die Zeit des Übergangs vom Ende des 17. zum beginnenden 18. Jahrhundert. Eine Untersuchung über Neukirch wird manche kultur- und litterarhistorisch interessante Beiträge zur Charakteristik des ganzen Zeitraums liefern. Neukirch giebt nach Leben und Schaffen einen würdigen Typus einer litterarischen Existenz seiner Zeit ab. Er zeigt als letzter der begabteren und begeisterten Anhänger Hofmanswaldaus und Lohensteins diese Schule in ihrer bis auf die Spitze getriebenen Unnatur. Sein Abfall von ihr bezeichnet das Ende der zweiten schlesischen Schule als Schule, wirkte als Abfall eines Schlesiers von seinen Landsleuten weit nachhaltiger als Canitz' stumme Gegnerschaft und Wernickes offene Angriffe und verschaffte ihm sogar im vorigen und am Anfang dieses Jahrhunderts den Namen des Begründers einer neuen, dritten schlesischen Schule. Neukirch trug durch seinen Anschluss an die neue Richtung und kraftvolle Betonung ihrer reinen Schreibart weit mehr zu ihrer Ausbreitung bei als z. B. Canitz und Besser; Wernicke trat ja erst etwas später auf. Er stellt durch seine doppelte Thätigkeit als Hofpoet und Satiriker Boileaus Thätigkeit am besten in Deutschland dar. Sein Übergang zur Canitz-Besserschen Schule bezeichnet den Übergang der Führerschaft in der deutschen Litteratur von den Schlesiern, in

Digitized by Google

deren Händen sie fast ein Jahrhundert lang gelegen hatte, an die Preussen und von ihnen, da Neukirch das Ideal Gottscheds wurde, an die Leipziger. Sein Stil bildet die Mitte zwischen Schwulst und hölzernem Pedantismus. Durch seine Stellungnahme zur Kritik bezeichnet er mit Wernicke den Anfang der deutschen litterarischen Kritik in unserm Sinne und steht somit schon ganz im 18. Jahrhundert, dem er auch durch seine Telemachübersetzung angehört.

Aus diesen Gesichtspunkten darf wohl die Berechtigung abgeleitet werden, der Betrachtung der Persönlichkeit und litterarischen Thätigkeit Benjamin Neukirchs, so unerquicklich sie auch in mancher Beziehung sein mag, die folgenden Blätter zu widmen.

Digitized by Google

Leben.

Benjamin Neukirch [1]) wurde am 27. März [2]) 1665, nachmittags gegen 1 Uhr, zu Reinke (Ronike), einem nahe der damals polnischen Stadt Bojanova gelegenen schlesischen Dorfe, im Fürstentum Glogau geboren und am 31. darauf in Bojanova getauft. Sein Vater, Tobias, damals vornehmer Politicus zu Reinke, „welches so viel als einen Admini-

[1]) Die sehr spärlichen Nachrichten über Neukirchs Leben finden sich im „Lebens-Lauff des seeligen Herrn Hoff-Rath Benjamin Neukirchs“ im 1. Teile der Ansbacher Oktavausgabe der Neukirchschen Telemachübersetzung 1739 (auch den spätern Oktavausgaben vorgedruckt) und in Gottscheds Vorrede zu den von ihm herausgegebenen „Auserlesenen Gedichten“ Neukirchs (Regensburg 1744). Beide Quellen ergänzen sich gegenseitig, widersprechen sich aber auch teilweise. Gottsched bezieht sich nirgends auf den „Lebenslauf“. Die späteren Biographieen Neukirchs bieten nichts Neues. In neuerer Zeit hat Ludwig Fulda im 39. Bde von Kürschners Nationallitteratur („Die Gegner der 2. schlesischen Schule“ Teil II) eine zu wohlwollende litterarische Würdigung Neukirchs mit einer biographischen Skizze gegeben, die einige neue Einzelheiten nach privaten Mitteilungen des Herrn Landgerichtsdirektors Schnizlein in Ansbach enthält. Erich Schmidts biogr. Notiz in ADBbd 23 ist sehr knapp, sein Urteil etwas zu streng. Neue gedruckte oder handschr. Notizen über Neukirchs Leben waren mir mit Ausnahme eines bereits von Fulda benutzten Manuskriptes, das mir Herr Landgerichtsdirektor Schnizlein in Ansbach in dankenswerter Weise zur Verfügung stellte, u. das manches Neue enthält, nicht zugänglich. Die Nachforschungen, die die Stadtbibliothek in Breslau in ihrem Archiv, in den Schulprogrammen, Matrikeln u. a. schulgeschichtlichen Quellen des Elisabethen- u. Magdalenen-Gymnasiums daselbst

Digitized by Google

strator des Ortes, vielleicht was wir bey uns einen Gerichtshalter oder Amtsverwalter nennen, gewesen ist,“ [1]) war ein Sohn Georg Neukirchs, des ehemaligen Pfarrers von Ratschkau im Fürstentum Glogau, und wurde später Ratsherr und Notarius Publicus in Bojanova. Seine Mutter, Ursula Mariana, war eine Tochter des Bürgermeisters und Landschreibers Tobias Roydt [2]) zu Herrnstadt in Schlesien und seiner Gemahlin Ursula geb. von Pusch. [3]) Väterlicher- wie mütterlicherseits stammte somit unser Neukirch aus angesehener — in der seines Vaters war, wie er selbst humoristisch erzählt, [4]) der Pfarrerberuf Tradition —, aber offenbar in bescheidenen Verhältnissen lebender Familie, wie aus seiner gelegentlichen Äusserung, er habe aus seiner Vater-

---

veranstalten liess, hatten leider nur ein negatives Resultat. Ebenso konnte mir vom evangel.-protestant. Pfarramt zu Bojanowo nur ein negativer Bescheid werden, da alle Kirchen- und Schulakten aus dem 17. Jahrh., mit Ausnahme der Kirchenbücher von 1670 an, infolge wiederholter Feuersbrünste in dieser Stadt zerstört sind (persönl. Mitteilung des Herrn Pastor prim. Engelmann).

[2]) Der „Lebenslauf“ giebt als Geburtstag fälschlich den 25. März an.

[1]) Gottsched S. 6 (unpag.) der Vorrede zu Neukirchs auserlesenen Gedichten.

[2]) So bei Gottsched; der „Lebenslauf“ hat deutlich „Koydt“, doch wird wohl Druckfehler vorliegen. „Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Nachrichten und Anmerkungen, welche Sprache, Beredsamkeit u. Dichtkunst der Deutschen betreffen“ Leipzig 1744 St. 4 S. 652 haben, allerdings im Anschluss an Gottsched, Ursula, Mariana, geb. Reytinn.

[3]) Näheres über die Familie N. habe ich nicht konstatieren können. Ein Bruder unseres N. wird von ihm selbst in den „Galanten Briefen u. Gedichten“ Coburg 1695 S. 38 erwähnt. Ausserdem findet sich in der Matrikel des Breslauer Elisabethans unterm 23. Nov. 1677 der Eintrag: „Johannes Georgius Neukirch, Bojanova Polonus, D. Tobiae Neukirchii Notarii ibidem filius, primanus factus.“ Derselbe „Georgius Neukirch“ erscheint auch in einem Programm des Elisabethans vom 17. März 1678 (Mitteilung der Stadtbibliothek zu Breslau). Dieser Johann Georg wäre also ein älterer Bruder unseres N. und wird wohl mit dem in den Gal. Briefen genannten identisch sein.

[4]) Gal. Br. u. Ged. S. 69.

Digitized by Google

stadt „nichts als ein Blatt Papier und einen Kiel getragen“ [1]) und aus seiner späteren kümmerlichen Lage zur Genüge hervorgeht. Doch konnte infolge Unterstützung vonseiten hoher Gönner, unter denen sich besonders ein Herr von Bojanowski [2]) in Bojanova ausgezeichnet zu haben scheint, dem jungen Benjamin eine in jeder Hinsicht gute Erziehung zuteil werden, Am 19. März 1673 kam er in die Schule seiner nunmehrigen Vaterstadt Bojanova und später in das damals weit berühmte Gymnasium [3]) nach Breslau, von wo er im Jahre 1682 in die evangelische Schule zu Thorn übertrat. Einige Jugendfreunde, die er später gelegentlich in seinen Briefen erwähnt, [4]) mag er wohl hier gefunden haben. Auch wagte er hier, angeregt durch die Lektüre seines Landsmannes Opitz, seine ersten dichterischen Versuche, die nach dem „Lebenslauf“ „sehr fein und des Druckes würdig“ geraten sein sollen, und legte durch eifriges Studium der lateinischen und griechischen Autoren die Grundlage zu seinen späteren umfassenden Kenntnissen auf dem Gebiet des klassischen Altertums. Nach zweijährigem Aufenthalt in Thorn kehrte er in die Heimat zurück, um alsbald die Universität Frankfurt a/O. zu beziehen, wo er sich unter dem berühmten Juristen Samuel Stryk,[5]) dessen „wissenschaft ist lauter werck und that“, und dem Historiker, Philologen, Staatslehrer und Theologen Joh. Christ. Becmann [6]) dem Studium der Rechte, Geschichte und Staatswissenschaften widmete. Auf Unterstützungen vonseiten

---

[1]) Im Gedicht auf die Geburt des sächs. Churprinzen Friedr. August. s. Gottsched a. a. O. S. 188.

[2]) Gal. Br. u. Ged. S. 37 f. u. 73 ff.

[3]) Wann er nach Breslau kam, u. welches der beiden Gymnasien er besuchte, konnte schon Gottsched nicht mehr feststellen. Die Nachforschungen der Stadtbibl. zu Breslau hatten, wie bereits erwähnt, keinen Erfolg. Wahrscheinlich wird er, wie sein Bruder, das Elisabethan besucht haben.

[4]) G. Br. u. Ged. S. 39 u. 67.

[5]) S. ADBbd 36, S. 699 ff.

[6]) S. ADBbd 2, S. 240 f.

Digitized by Google

des Chur-Brandenburgischen Hauses angewiesen,[1]) mochte er wohl auch der Poesie, die er neben seinen Studien eifrig betrieb, und in der allmählich seine Landsleute Hofmanswaldau und Lohenstein für ihn vorbildlich zu werden begannen, einen Teil seines Unterhaltes zu verdanken haben. Im Jahre 1687 kehrte er nach Breslau zurück[2]) und liess sich durch den Rechtsgelehrten und Sekretär Seidel zur Übernahme einer Advokatur in dieser Stadt bewegen, die er jedoch bald wieder unbefriedigt niederlegte. Die Beschäftigung mit der Poesie, durch die er sich, wie es scheint, in Breslau rasch einen Namen machte, brachte ihn zum Entschluss, sich auf eine andere und vielleicht leichtere Art eine gesicherte und angesehenere Lebensstellung zu erwerben. Er wandte sich um die Mitte des Jahres 1691 nach Frankfurt a/O. zurück — dass er sich 1689 und 1690 zur Herausgabe des Lohensteinschen Arminius in Leipzig aufgehalten habe, wie Gottsched behauptet, wird durch eine Reihe in diesen Jahren entstandener Gedichte auf den Tod angesehener Breslauer Persönlichkeiten sowie durch eine Stelle der Vorrede zum 1. Teil des Arminius, wo er von

---

[1]) Darauf deuten die Verse:

„Denn was beseufzet sonst mein brennendes Verlangen,
Als dafs mein Friederich mir seinen Schutz entzeucht:
Der milde Friederich, der da ich ausgegangen,
Auf hohen Schulen mir das erste Brodt gereicht."

aus den „von Sr. Churf. Durchl. zu Brandenburg geschützten Nachtigallen" s. des „Herrn v. Hoffmannswaldau u. anderer Deutschen auserlesene Gedichte" (in Zukunft citiert HS) I, S. 212 ff.

[2]) Von Frankfurt a/O. soll sich Neukirch nach Gottsched Studien halber nach Halle begeben haben, u. zwar glaubte Gottsched dies aus der auf Stryk sich beziehenden Stelle (HS I, S. 117):

„Ich habe, grosser Mann, zehn Jahre dich gekannt
Und drei Jahr' dich gehört"

schliessen zu dürfen. Doch war Stryk erst seit 1692 in Halle, das auch in diesem Jahre erst zur Universität erhoben wurde. Die Stelle bezieht sich auf Frankfurt a/O., wo Stryk von 1682—1690 Professor u. Ordinarius der juristischen Facultät war.

Digitized by Google

„unserem“ Breslau spricht, widerlegt — und gab hier öffentlichen Unterricht in der Poesie und Wohlredenheit. Durch junge brandenburgische Adelige, die sich unter seiner zahlreichen Zuhörerschaft befanden, hatte er das Glück, dem Hof zu Berlin bekannt zu werden, wohin er sich auch nach dem „Lebenslauf“ Ende des Jahres 1692 begeben haben soll. Doch muss er sich (nach G. Br. u. Ged. S. 23 u. 38) schon Ende 1691 und Anfang 1692 vorübergehend in Berlin aufgehalten haben, falls er sich nicht, was allerdings weniger wahrscheinlich ist, schon damals dauernd dort niederliess. Hier wo um diese Zeit unter der Regierung des eiteln und prachtliebenden Churfürsten Friedrich III. und seiner geistvollen Gemahlin Sophie Charlotte den Künsten und Wissenschaften vor allen andern deutschen Fürstenhöfen ein „Augustisch Alter“ blühte, wo Friedrichs Erzieher Eberhard von Danckelmann, der Geheime Rat von Fuchs, der Kammersekretär von Ilgen, der Oberhofmarschall von Rauter, der Dichter Canitz u. a. tonangebende Persönlichkeiten waren, und Johann von Besser mit bedeutendem poetischen und noch grösserem pekuniären Erfolg dichtete, hoffte auch Neukirch im Vertrauen auf seine Empfehlungen und seine Muse, die eine starke Neigung nach oben verspürte, sein Glück zu machen. Und er scheint thatsächlich in Berlin ein gewisses Entgegenkommen gefunden zu haben; er kam — an Bitt- und Schmeichelbriefen und -gedichten liess er es ja nicht fehlen — in Beziehung zu verschiedenen einflussreichen Persönlichkeiten, die ihm schon jetzt die Aussicht auf eine Professur eröffneten. Besonders nahm sich der gewesene Oberhofmarschall von Rauter seiner an und liess ihm, wie aus verschiedenen Briefen aus den Jahren 1692 und 1693 hervorgeht, [1]) mannigfache, in erster Linie wohl pekuniäre Unterstützung zuteil werden. Dass Neukirch damals auch mit Canitz in Berührung gekommen sei, wie gewöhnlich angenommen wird, ist unrichtig. Es findet

[1]) S. G. Br. u. Ged. S. 23, 49, 53.

Digitized by Google

sich dafür weder in den Briefen noch in den Gedichten Neukirchs aus jener Zeit auch nur der geringste Beweis. Canitz ist im Gegensatz zu Danckelmann, Fuchs, Rauter und selbst Besser nirgends erwähnt, auch war er in den Jahren 1692 u. 1693 meist von Berlin abwesend; und dass die damaligen Gedichte Neukirchs nichts weniger als Spuren Canitzschen Einflusses zeigen, werden wir noch sehen.

Indes liess die versprochene Anstellung lange auf sich warten, und Neukirch, der, wie es scheint, keine andere Erwerbsquelle als das Geld seines Gönners hatte, geriet in eine äusserst bedrängte Lage. „Es gehet mir vollends so wunderlich", schreibt er um diese Zeit an seinen Freund Blivernitz (G. Br. u. Ged. S. 39), „dafs ich schon dreymal Beförderung gehabt, aber auch dreymal meine Hoffnung wieder verlohren, und also nicht weifs, was ich vorhin gewesen, nicht was ich bin, noch was ich hin künfftig seyn werde." Er musste das ganze damals sprichwörtliche Poetenelend durchkosten, klagte bei seinem Gönner über die Verachtung der Poesie bei Hofe, der seinen Bittschriften offenbar gar keine Beachtung schenkte, und verglich sein Schicksal in gewagter Weise mit dem der Philomele, nicht ohne dieser zu versichern:

„Frage, wo du willst, nur Bäume, Gras und Stein,
Die alle werden dir, die alle werden sagen:
Dass meine Seufzer nichts als Ehr' und Tugend sein:
Und dafs ich darum mich in heissen Thränen bade;
Weil meine Poesie mit Schimpfe betteln geht,
Und jede Wissenschaft in Friederichs Genade,
Sie aber noch allein in keinen Diensten steht." [1])

Göttsched misst die Hauptschuld an der langjährigen Zurücksetzung, die Neukirch am Berliner Hofe widerfuhr, wohl nicht mit Unrecht den Intriguen und der Scheelsucht des Hofdichters Besser bei. Nach der von J. U. v. König ge-

[1]) Aus „den v. Sr. Churf. Durchl. geschützten Nachtigallen" HS I, S. 212 ff.

Digitized by Google

gebenen Charakteristik Bessers wird diese Ansicht sehr wahrscheinlich, auch wird sie noch gestützt durch die Thatsache, dass Besser wiederholt an ihn gerichtete Bittbriefe Neukirchs, den er persönlich kannte, keiner Beantwortung würdigte.[1]) Überdies findet sie schon in der ungeheuren Einträglichkeit der Berliner Hofpoetenstelle,[2]) wobei es naturgemäss Rivalen möglichst fernzuhalten galt, eine mehr als genügende Begründung. Andererseits hatte aber auch der Brandenburger Hof gar keinen Grund, aus der Legion der ihn andichtenden und anbettelnden Hungerleider gerade dem einen Neukirch seine besondere Huld zuzuwenden.

Die Not zwang Neukirch schliesslich, Berlin zu verlassen, und er begab sich im November 1693 an die neu errichtete Friedrichsuniversität nach Halle, wo er seine in Frankfurt begonnenen Vorlesungen wieder aufnahm. Hier traf er seinen alten Lehrer Samuel Stryk als Direktor der Universität wieder und klagte ihm, dass „die Sorgen ihm die Kräfte schon verrüttelt" hätten. Als Begleiter des Kammerherrn Freiherr von Riedel unternahm er dann in den Jahren 1694 und 95 Reisen, über deren Ziel nichts bekannt ist. Möglich ist es, dass sie ihn nach Frankreich, vielleicht nach Paris, dem Hauptziel und Ideal der jungen deutschen Adeligen jener Zeit, führten, und dass er so die Werke der modernen Franzosen, insbesondere die Boileaus, mit dem er sich damals beschäftigte, im Lande ihrer Ent-

[1]) S. G. Br. u. Ged. S. 78 f.

[2]) Zur Illustration einige Beispiele aus Bessers Biographie im 1. Bd. von „Des Herrn von Besser Schrifften" hsg. v. J. U. König. Leipzig 1732. 1681 erhielt Besser für das Gedicht auf die Erbhuldigung Friedrich Wilhelms die Bestallung als wirkl. Legationsrat u. jährlich 300 Thaler. Für ein Gedicht auf den Tod der Frau von Danckelmann erhielt er 200 Th., 1694 für ein Lobgedicht auf Danckelmann von diesem 700 Th. u. im nächsten Jahre wieder 200 Th. Das Hochzeitsged. auf d. Vermähl. der Brandenburg. Churprinzessin im Jahre 1700 brachte ihm 1000 Th., das Krönungsged. auf Friedr. I. 2000 Th., das Trauerged. auf Sophie Charlotte 3000 Th. etc. etc.

Digitized by Google

stehung selbst kennen lernte. Bei seiner Rückkehr wandte er sich wahrscheinlich nach Leipzig, wo er die Herausgabe von des „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesenen Gedichten“ begann, und übernahm im folgenden Jahre die Stelle eines Hofmeisters bei des sächsischen Premierministers von Haugwitz einzigem Sohne, mit dem er sich nach Berlin begab, um ihn dort drei Jahre lang zu unterrichten und sich nun dauernd in dieser Stadt niederzulassen. Das Jahre 1698 brachte noch einen, wohl nur vorübergehenden Aufenthalt in Leipzig,[1]) im übrigen schlug sich Neukirch bis zum Jahre 1703 mit der Erziehung junger Herren, besonders vom schlesischen Adel, so der „Gebrüder und Vettern“ Freiherren von Stosch[2]) und Schweidnitz, recht kümmerlich durch und sammelte Erfahrungen für seine spätere Satire „Wider die Kinderzucht“. Daneben besang er in aufdringlichen Bittgedichten die wichtigen und unwichtigen Ereignisse des Hofes und klagte dem Kurfürsten und Könige:

„Wie kommt es denn o Held! dass da ich von dir schreibe,
Ich unter tausenden allein verlassen bleibe? . . .
Doch thue, was du wilst. Ich ändre nicht den Sinn.
Ich liebe dennoch dich, ob ich gleich elend bin.“

Auch die kaum wahrscheinliche Vermutung:

„Bin ich gleich nicht Virgil, wie du August auf Erden,
So könnt ich es doch wohl bey deinen Thaten werden“

liess er sich nicht entgehen und erklärte mit kriechender Selbsterniedrigung:

---

[1]) Vgl. des Herrn v. Besser Schrifften hsg. v. König. 1. Bd. Neuer Vorbericht S. XXIV, wonach Neukirch zu der von Gottfried Wagner verfertigten Übersetzung des englischen Dichters Faithfull Teate die Vorrede schrieb, „als er sich dazumahl in Leipzig aufhielt.“ Diese Übersetzung mit Neukirchs Vorrede erschien Leipzig 1698.

[2]) Einen Herrn v. Stosch, vielleicht der Vater seines Zöglings, hat Neukirch wiederholt angedichtet so: HS I, S. 222 u. HS III, S. 246 ff.

Digitized by Google

„Versage mir das Brot, das von der Tafel fällt,
Ich singe dennoch fort. Ja ich will, Grosser Held,
Solt' ich noch ärmer seyn, solt' ich auch Hungers sterben.
Doch die Unsterblichkeit durch deinen Ruhm erwerben." [1])

Ja der doch zweifellos begabte und leistungsfähige Mann war sogar charakterlos genug, selbst Besser, der ihn seine Missachtung deutlich genug hatte fühlen lassen, im Jahre 1700 in einem Lobgedicht: „Dancksagung der Venus" [2]) zu verherrlichen. Dabei vergass er jedoch nie hervorzuheben, wie sehr er selbst von der Unwürdigkeit des Bettelpoetentums überzeugt sei. Indessen hatten seine Huldigungsgedichte zunächst keinen weiteren Erfolg, als dass sie bei Hofe vorgelesen wurden, wobei „der Sänger den Lohn, der Verspatron den Ruhm, er aber nichts davontrug," [3]) und dass ihm der Hof zu verstehen gab, wie sehr er der fortwährenden Betteleien überdrüssig sei.

„Das klinget, spricht man, nicht wie man bei Hofe schreibet:
Mach es doch wie Virgil, der stets beim Lobe bleibet,
Und keiner Noth erwehnt."

Aber Neukirch giebt die Erklärung:

„Ja, denck ich, weil August,
Eh Maro sie gefühlt, ihr vorzubaun gewust.
Schafft nur Maecenen her, die mich nach Hofe bringen,
Die sorgen, eh ich schrey, so will ich anders singen." [4])

Endlich im Jahre 1703 [5]) erfolgte seine Ernennung zum Professor der Poesie und Wohlredenheit an der neu errichteten Ritterakademie zu Berlin. Viel besser scheint

---

[1]) S. HS VI, S. 210.

[2]) Dieses Gedicht findet sich nur im 2. Bde. von „Des Herrn v. Besser Schrifften". S. 623.

[3]) Aus der Satire „Wider sich selbst."

[4]) Ebd.

[5]) Gottsched verlegt in seiner Vorrede die Anstellung Neukirchs erst in das Jahr 1708, was jedoch, wie aus der Satire „Wider sich selbst" hervorgeht, unrichtig ist.

Digitized by Google

seine Lage dadurch freilich auch nicht geworden zu sein. Die Besoldung war kärglich und blieb übrigens oft zur richtigen Zeit aus, Hunger und Gläubiger machten sich in gleich unangenehmer Weise fühlbar. In seiner Satire „Wider sich selbst“ weiss uns Neukirch mit beredtem Munde ein eindringliches Bild seiner damaligen Leidenszeit zu entwerfen.

„Hast du am Gelde wenig,
So friss, so trincke nicht, so borge keine Schuh,
So meide Bett und Tisch, und auch das Haus dazu“.

rieten ihm seine Gläubiger in wohlmeinender Absicht, seine Freunde meinten:

„Du hast . . . verdienet,
Was dir jetzt widerfährt, hat nicht dein Glück gegrünet? . . .
Du warst ein Advokat das hättst du sollen bleiben,“

und er selbst riet seinem Freunde:

„Lass doch, Lysander, ab, mit Reimen dich zu plagen,
Und einer Bettel-Kunst, halb rasend nachzujagen,
Die zwar die Phantasey durch süsse Träume rührt,
Dich aber auf den Weg der Hungerwiesen führt.“ [1])

Doch fühlte er sich nicht bewogen, einem dieser Ratschläge zu folgen, von denen doch der seiner Freunde sich mit seiner dichterischen Thätigkeit sehr wohl hätte vereinbaren lassen. Der Titel eines Königl. preussischen Akademieprofessors übte eben auf ihn einen zu starken Reiz aus, als dass er ihm hätte entsagen mögen. Mit dem Jahre 1703 hören übrigens die Bittgedichte Neukirchs fast auf. Der Hof scheint ihm seinen Unwillen über die fortwährenden Betteleien ziemlich unzweideutig zu verstehen gegeben zu haben. Wenigstens legt eine Stelle der Satire „Wider sich selbst“ diese Deutung nahe:

---

[1]) Anfang der Satire „Auf unverständige Poeten.“

Digitized by Google

„O Zeiten! ruf' ich aus. Jedoch was will ich machen?
Die Wahrheit und der Tod sind gleich verhasste Sachen.
Wer, wenn der Schuh ihn drückt, allhier nicht schweigen kann,
Der geh' und gebe sich nur bei den Läufern an,
Und lasse sich bei Zeit die Kunst zu springen weisen,
Damit er ohne Post kann aus dem Lande reisen."

So hielt er denn in den nächsten Jahren seine Vorlesungen an der Akademie und lieferte zu den Ereignissen des Hofes seine Gratulations- und Trauergedichte, stets mit Beifall, aber ohne materiellen Erfolg. Er hielt sich dann, wie es scheint, eine Zeit lang in Breslau auf,[1]) wo er sich mit eigenen Augen von dem Wohlstand seiner früheren Kollegen im Advokatenstand überzeugen konnte, nicht ohne seinem Abscheu gegen dieses „Wucher"handwerk Ausdruck zu geben, und kehrte im Jahre 1708 auf Bitten seiner Freunde in Berlin dorthin zurück, um zur dritten Vermählung König Friedrichs I. ein Huldigungsgedicht zu liefern und „wie ein Schütz, der zehnmahl fehl gegangen", noch einmal sein Glück zu versuchen. Das Gedicht gefiel und brachte ihm sogar, es war das erste Mal, einen materiellen Erfolg, aber nur von 50 Thalern, eine allerdings klägliche Summe im Verhältnis zu denen, die Besser für seine Machwerke erhielt. In den folgenden Jahren blieb er, vielleicht mit kleinen Unterbrechungen, in Berlin und legte die Erfahrungen, die er bis jetzt in seinem Leben gesammelt hatte, in seinen Satiren nieder. So blieb es bis zum Jahre 1713, in dem Friedrich I. starb, „Preussens Salomo", durch

---

[1]) Ich schliesse das aus einer Stelle der Satire „Wider sich selbst". Er verlässt Berlin, heisst es dort, und begiebt sich „in ein Land, wo bessere Zeiten" sind. Er kommt in eine Stadt u. findet einen alten Freund, einen Advokaten. Von dieser Stadt heisst es:

„Hat dir nicht diese Stadt den wahren Weg gezeigt,
Wie man von unten zu auf hohe Thürme steigt?
Du warst ein Advokat, das hättst du sollen bleiben,"

was sich nach dem, was wir bereits wissen, nur auf Breslau beziehen kann.

Digitized by Google

dessen Tod, „der alles umgekehrt", Neukirchs „Glück und ganzer Ruhm verzehrt" [1]) ward. Seine Einnahmen scheinen nun noch unsicherer geworden zu sein, und als Friedrich Wilhelm I. die Berliner Ritterakademie im Jahre 1718 gar aufhob, sah er sich wieder völliger Brotlosigkeit ausgesetzt. Doch noch in demselben Jahre sollte er das Ziel erreichen, das er so lange umsonst angestrebt hatte, er wurde unter Ernennung zum Hofrat als Erzieher des damaligen, am 12. Mai 1712 geborenen Erbprinzen Karl Wilhelm Friedrich nach Ansbach berufen und kam so endlich in unmittelbare Beziehung zu einem Hofe. Merkwürdig genug war diese Wahl, und fast scheint es, als ob der preussische Hof seine Hand mit im Spiele gehabt hätte, um Neukirch auf gute Art los zu werden. Doch verwaltete dieser sein neues Amt gewissenhaft und pedantisch und allem Anschein nach zur Zufriedenheit des Hofes 10 Jahre lang. Er dichtete seinen Zögling in Fénelonisierenden Gedichten an und übersetzte für ihn, ein Beweis dafür, wie ernst er seinen Beruf nahm, den Telemach in Alexandriner, von dem der Hof durch Vorschuss einer bedeutenden Summe eine Prachtausgabe in fol. herstellen liess. Seine Erziehungsmethode war naturgemäss nüchtern und ledern, und die Folgen zeigten sich an dem jungen Prinzen. [2]) Im Jahre 1728 erhielt Neukirch die Erlaubnis, sich mit Beibehaltung seines „völligen, reichlichen Gehaltes" [3]) vom Hofe zurückzuziehen. Indes konnte er die Ruhe nicht mehr lange geniessen, seine Körper- und Gemütskräfte waren durch die Entbehrungen, die ihm das Leben gebracht hatte, sehr erschüttert, er kränkelte und starb als Junggeselle, kaum ein Jahr nachdem er den Hof verlassen hatte, am 15. August 1729, wenige Monate nach dem Tode seines ehemaligen Rivalen Besser. Seine Be-

---

[1]) Aus der Satire: „Auf unverständige Poeten."

[2]) S. Karl Heinrich v. Lang: Geschichte des vorletzten Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. Ansbach 1848. S. 57 ff.

[3]) Aus dem „Lebenslauf."

Digitized by Google

gräbnisstätte auf dem Ansbacher Friedhofe ist nicht bezeichnet. [1])

Auffallend ist es, dass Neukirchs, des bei seinem Leben Vielgepriesenen und Weitberühmten, Tod von keinem Dichter besungen wurde. Folgendes Epigramm giebt uns die Erklärung:

„Cur nullus prodit Neukirchi in funere lessus?
Oppressi luctu Musae et Apollo silent." [2])

Nur der Schlesier Gottfried Benjamin Hancke, einer der begeistertsten, aber vielleicht auch der unkritischste Anhänger Neukirchs weihte seinem toten Freunde ein Sonett. Es lautet: [3])

„Weine, werthes Schlesien! weint, betrübte Pierinnen:
Denn dein Sohn und euer Dichter geht aus dieser Sterblichkeit.
Unerbittliches Verhängniss! machst du keinen Unterscheid?
Kan ein Mann von so viel Geist und von so geübten Sinnen
Deiner harten Grausamkeit keine Nachsicht abgewinnen?
Doch ihr mehr als tauben Parcen, ob ihr gleich so grausam seyd,
So trotzt Neukirchs hoher Ruhm durch die Gunst der Castalinnen
Alle Missgunst seiner Feinde, ja Verwesung, Grab und Zeit.
Doch ihr Dichter saget mir: warum wolt ihr alle schweigen?
Wolt ihr euer Mitleid nicht gegen einen Schwan bezeigen,
Der die Kunst, recht wohl zu singen, eurer Zunfft eröffnet hat?
Auf! sucht durch ein Ehren-Lied die Verdienste zu belohnen;
Doch ersparet euch die Müh: Neukirch bat, wie Passerat, [4])
Ihn mit schlechter Reimerey nach dem Tode zu verschonen."

Der Ansbachische Hof, der, wie wir noch sehen werden, sich überhaupt für die Dienste Neukirchs sehr erkenntlich zeigte, wird wohl auch die Kosten seines Begräbnisses ge-

---

[1]) Aus dem Manuskript des Herrn Landgerichtsdirektors Schnizlein.

[2]) S. Vocke: Geburts- u. Totenalmanach Ansbachischer Gelehrten, Schriftsteller u. Künstler. Augsburg 1796. S. 242.

[3]) S. Gottfried Benj. Hanckens Gedichte. 2. Teil. Dresden u. Leipzig 1731. S. 48 u. 49.

[4]) Jean Passerat (1534—1602), französischer Satiriker und Lyriker. Einer der Verfasser der Satire Ménippée.

Digitized by Google

tragen haben, denn Neukirch starb ohne Verwandte und vertraute Freunde, und sein Nachlass war verschuldet, so dass das Konkursverfahren eröffnet werden musste, das erst im Jahre 1741 sein Ende erreichte.[1]) Die wenigen Jahre sicheren Einkommens hatten nicht ausgereicht, die Schäden der früheren ganz auszumerzen. Die Schicksale seines litterarischen Nachlasses, die uns hier allein interessieren, werden wir später behandeln. —

Noch spärlicher wie die Nachrichten über Neukirchs Lebensschicksale sind die Züge, die uns unsere Quellen zu einem Bilde seiner Persönlichkeit und seines Charakters liefern. Er war von kleiner Statur, scherzhaft meint er einmal (G. Br. u. Ged. S. 11), er müsse sich „mit dem Exempel des kleinen David trösten", und „zeigte immer ein ernstes Gesicht", dessen Ausdruck und Hagerkeit deutlich genug die Spuren eines entbehrungsreichen Lebens trugen. So wird er uns geschildert, so zeigt ihn auch der Kupferstich,[2]) der dem 1. Teile der Oktavausgabe des Telemach und der Gottschedschen Ausgabe beigegeben ist. Dieselbe Ernsthaftigkeit trug auch sein Wesen; Fremden gegenüber war er „stille und von wenig Worten", heiterer nur im Kreise seiner Freunde, deren er jedoch nur wenige wirklich intime gehabt zu haben scheint. Er war pedantisch und moralisierend, zum Lebe- und Hofmann fehlte ihm alles, auch gegen die Liebe scheint er, abgesehen von seinen Studentenjahren, unempfindlich gewesen zu sein. Er war ein Mann von entschiedener Begabung und „mannigfacher Gelahrtheit" und in allen Teilen der Wissenschaften, besonders aber in den schönen, bewandert. Gerühmt wird seine Stärke in der Historie, Staatsgelehrsamkeit, Poesie und Wohlredenheit. Ihr verdankte er seine Ernennung zum Mitgliede der im Jahre 1700 gegründeten Königl.

[1]) aus d. Manuskript des H. Landgerichtsdirektors Schnizlein.

[2]) Der Kupferstich ist angefertigt nach einem von dem damaligen Ansbacher Hofmaler J. Chr. Sperling hergestellten Gemälde Neukirchs, das jetzt verloren ist (aus d. Manusk. Schnizleins).

Digitized by Google

Preussischen Sozietät der Wissenschaften. Er beherrschte die lateinische und griechische Litteratur, kannte von gleichzeitigen ausländischen besonders die italienische und französische und besass reiche Kenntnisse auf dem Gebiet der zeitgenössischen deutschen, deren Wert gegenüber der französischen er wie die meisten seiner Zeit sehr energisch betonte, ohne ihr aber mit der damals üblichen Kritiklosigkeit gegenüber zu stehen. Seine Kenntnisse der mittelalterlichen Litteratur waren von der im 17. Jahrhundert allgemeinen Mangelhaftigkeit, sein Urteil über Hans Sachs das damals geläufige. Der französischen und italienischen Sprache und, wie es scheint, auch der englischen war er mächtig. Ein hervorstechender Charakterzug ist seine, allerdings nicht selten forciert erscheinende Bescheidenheit und Selbstlosigkeit, die man loben könnte, wenn sie nicht zu oft zur charakterlosen Selbsterniedrigung ausgeartet und häufig genug der Ausfluss einer unangenehmen Streberei gewesen wäre, die in seinem Leben eine sehr hervorragende Rolle spielte. Sie veranlasste ihn, sich, obwohl Bürgerlicher, an den Hof zu drängen, an den er nicht passte, und dort trotz Hunger, Not und Zurücksetzung, die er erleiden musste, auszuharren, bis er schliesslich, unterstützt von einer grossen Biegsamkeit, einer nicht allzu bedeutenden Charakterfestigkeit und einem unbestreitbaren Geschick, alle Menschen zum eigenen Vorteil auszunützen, sein angestrebtes Ziel erreichte. Leider war die höfische Schmarotzerei Charakteristikum jener Zeit überhaupt, und Neukirch kann als Beispiel dienen, wie sie mehr und mehr auch unter den bürgerlichen Dichtern, die von Hause aus zum Hofe in keiner Beziehung standen, sich geltend machte. Nur das Streben, die Höfe für die deutsche Litteratur wieder zu interessieren und diese dadurch zu fördern, kann als Entschuldigung für die Schmarotzerei angeführt werden. Und dieses Streben, das zwar häufig genug als Deckmantel für persönliche Interessen herhalten musste, müssen wir auch Neukirch bis zu einem gewissen Grade zugestehen.

Digitized by Google

So ist Neukirchs Charakter ganz ein Produkt seiner Zeit. Das für uns merkwürdige Gemisch von polyhistorischem Wissen und steifer Pedanterie, von niedriger Kriecherei und höherem Streben, wie es uns in seiner Person entgegentritt, ist zwar nicht geeignet, irgend welches tiefere Interesse für ihn zu erwecken, macht ihn aber für uns bemerkenswert als charakteristischen Litteratentypus des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts.

Digitized by Google

Schriften.

Neukirch entwickelte eine fruchtbare litterarische Thätigkeit. Eine grosse Anzahl von Schriften der verschiedensten Art, in gebundener und ungebundener Rede, sind von ihm erschienen. Fast ebensoviele, aus denen hervorgeht, dass er „sein ganzes Leben hindurch gereimet haben muss“,[1]) befanden sich in seinem Nachlasse und wurden zum grossen Teile niemals gedruckt. Wie die meisten Dichter seiner Zeit fasste auch er erst spät den Entschluss, eine Gesamtausgabe seiner Poesieen zu veranstalten. Die Folge davon war, dass ein grosser Teil seiner Gedichte in fremden Sammlungen erschien, worüber er sich in der Vorrede zum 1. Teile seiner Telemachübersetzung beklagte. „Man geht mit meinen Poesieen sehr unfreundlich um: und man nimmet sich nunmehr die Freyheit, mit Anhängung einiger von meinen Gedichten, seine selbst eigene vortheilhaftiger anzuwerden. Es wird mich wol niemand beschuldigen können, dass ich ihm in diesem Punkte jemals zu nahe getreten: und zum wenigsten hätte ich es mir von meinen eigenen Landsleuten nicht träumen lassen. Man hätte mich doch wol fragen können: 1. ob es mein wahrhafftiges und ausgeführtes Concept wäre? 2. Ob ich nichts daran zu verbessern hätte? Und 3. ob es mein Wille wäre,

[1]) S. Leipziger Musenalmanach auf das Jahr 1782. S. 53.

Digitized by Google

solche unzeitige Geburthen drucken zu lassen? Ich hätte bey allem gar viel zu erinnern gehabt.“ Er habe sich deshalb, fügt er hinzu, entschlossen, seine gedruckten und ungedruckten Gedichte, soweit er sie noch seines Namens für würdig achte, ans Licht zu geben. Infolge seines Todes unterblieb jedoch die geplante Ausgabe, und es ist nie ein vollgiltiger Ersatz dafür geschaffen worden. Eine Anzahl seiner Gedichte sind auch jetzt noch nur in Sammlungen jener Zeit zugänglich, und bisweilen lässt sich bei nicht unbedingter Sicherheit der Chiffre B. N. die Echtheit eines Gedichtes nicht mehr genau feststellen, zumal da infolge des Fehlens jeglichen handschriftlichen Materials eine sichere Kontrolle nicht stattfinden kann.

Neukirchs Schriften, soweit sie im Drucke erschienen sind, lassen sich in 4 Gruppen einteilen.

1. Schriften, die von Neukirch persönlich herausgegeben, selbständig gedruckt wurden.

Im Jahre 1695 erschienen in Koburg bei Paul Günther Pfotenhauer:

a) „Benjamin Neukirchs galante Briefe und Getichte“,

ein kleiner Oktavband von 5 Bogen Briefen und nicht ganz 3 Bogen Gedichten. Der Eindruck dieses Werkchens war bedeutend, es wurde mehrfach aufgelegt, und die galanten Briefe erschienen noch 1734 als Anhang der 8. Auflage von Christian Junckers „Wohlunterwiesenem Briefsteller zum Gebrauche der Jugend auf Gymnasien und anderen Schulen“. In die noch zu erwähnenden Ausgaben von Neukirchs deutschen Briefen wurden sie ebenfalls aufgenommen. Die galanten Gedichte des Bändchens wurden mit Ausnahme von dreien (S. 25 „an Florimenen“; S. 27—29 „im Namen eines Frauenzimmers“; S. 38—40 „Auf den Geburthstag Sr. Hochfürstl. Durchl. zu Sachsen“) in HSI aufgenommen, ein Teil derselben findet sich auch in Gottscheds Ausgabe der „auserlesenen Gedichte“ Neukirchs.

Digitized by Google

b) „Unterricht von Teutschen Briefen“, dessen erste Auflage „für keinen staatsmann, . . . auch für keinen alten, sondern für unwissende und junge leute geschrieben“ im Jahre 1707 [1]) zu Leipzig bei Thomas Fritschen herauskam, nachdem das Buch schon 9 Jahre zuvor entworfen worden war. Die zahlreichen, unveränderten Auflagen (Leipzig 1709, 1721, 1727, 1735; Ulm 1737; Nürnberg 1746, 1760, womit ihre Zahl vielleicht noch nicht einmal erschöpft ist,) zeugen für den Beifall, den auch dieses Werk fand. Von der 2. Auflage an lautete der Titel: „Benjamin Neukirchs Anweisung zu Teutschen Briefen.“

c) „Die Begebenheiten des Prinzen von Ithaca, oder: Der seinen Vater Ulysses suchende Telemach, Aus dem Französischen des Herrn Fenelon, In Deutsche Verse gebracht, und mit Mythologisch-Historisch-Politisch- auch Moralischen Anmerckungen erläutert, Von Benjamin Neukirch, Würcklichem Hof-Rath zu Brandenburg-Onolzbach, des Durchl. Erb-Prinzens Ephoro, und Mit-Gliede der Königl. Preussis. Societät der Wissenschaften 1. Theil. Mit Röm. Kayserl. Privilegio. Onolzbach, Gedruckt und zu finden, bey Johann Valentin Lüders, Hoch-Fürstl. privil. Hof- u. Canzley-Buchdrucker MDCCXXVII.“ fol. mit Kupfern. Die Geschichte dieses ersten, dem Markgrafen Karl Wilhelm Friedrich, Neukirchs Zögling, gewidmeten Teiles wird zusammen mit der des erst später erschienenen 2. und 3. Teiles weiter unten mitgeteilt werden.

Schliesslich sind hier

d) eine Reihe Neukirchscher Einzeldrucke in gebundener und ungebundener Rede zu erwähnen. Es sind

---

[1]) Die Ausgabe von 1707 wird im „Lebenslauf“ als die erste bezeichnet, während Gottsched das erste Erscheinen in das Jahr 1700 setzt, ohne allerdings einen Beweis dafür zu erbringen. Er selbst hat auch eine Ausgabe von 1700 die mir auch sonst nicht bekannt geworden ist, nicht gesehen. Seine Notiz wird also jedenfalls unrichtig sein.

Digitized by Google

meist Gedichte auf Ereignisse des Hofes, die mit unverdientem Aufwand einzeln auf reichen Folioblättern gedruckt und dem Hofe vorgelegt wurden. Sie alle anzuführen hat keinen Wert. Die Gedichte sind meist in HS und bei Gottsched wieder abgedruckt; Trauerrede und Trauergedicht auf den Tod der Königin Sophie Charlotte befinden sich auch in „Schlesiens fliegender Bibliothek", Frankfurt und Leipzig 1708. 4°. S. 251—281.

2. Schriften, die von Neukirch herausgegeben, nicht selbständig gedruckt wurden.

Hierher gehört die

a) „Vorrede" zum ersten Teile und seine „Lob-Schrifft über den andern theil Arminius des Herrn von Lohenstein",

der 1689 und 1690 zu Leipzig herauskam. Die Vorrede zum 1. Teil, die, wie bereits angeführt wurde, zweifellos in Breslau verfasst ist, trägt, im Gegensatz zur „Lobschrift", nicht die Unterschrift „Benjamin Neukirch". Beide wurden auch der neuen Auflage des Arminius (hsg. von Georg Christian Gebauer, Leipzig bei Joh. Friedr. Gleditschens sel. Sohn 1731) vorgedruckt, die „Lobschrift" steht ausserdem in HSI, S. 198—203; Gottsched hat sie nicht.

Im Jahre 1695 erschien das litterarische Hauptwerk des Lohensteinianers Neukirch:

b) „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bissher ungedruckter Gedichte erster theil nebenst einer vorrede von der deutschen poesie." Leipzig bei Thomas Fritsch.

Herausgeber und „kritischer Redacteur" der Sammlung sowie Verfasser der Vorrede war Neukirch, gesammelt waren die Gedichte vom Verleger.[1]) Die Sammlung, bei

[1]) Vgl. Vorrede zur 2. Aufl. des 1. Teiles Leipzig 1697: „Was .. unlängst (d. i. 1695) in druck gegangen, hat der Herr Verleger selbst gesammlet: ich aber habe dabey nichts mehr gethan, als dass ich etliche

Digitized by Google

der man den Zweck verfolgte, „ein werck zu verfertigen, welches aus unserer eigenen leute arbeit bestünde, und den leser, wo nicht in allen doch in den meisten stücken vergnügen könte", enthielt keine „sachen, welche man aus büchern gezogen; sondern die meisten sind entweder noch gar nicht, oder doch nur stückweise gesehen worden." [1]) Der Verleger hatte mit der Herausgabe einen guten Griff gethan, die Sammlung wurde bald populär — man nannte sie gemeinhin nur den „neuen Hoffmannswaldau" [2]) — und wurde in rascher Folge fortgesetzt. Bereits 1697 erschien in dreifacher Auflage der 2. Teil [3]) und die 2. Auflage des ersten. Die ganze Sammlung wurde auf 7 Teile in einer durchschnittlichen Stärke von je 350 Seiten gebracht. [4]) Weitere Teile waren geplant, der 8. Teil war, wie Juncker in der Vorrede zum 7. berichtet, bei dessen Erscheinen bereits druckfertig, ist jedoch nicht mehr herausgekommen. Der Beifall, den sie fand, war übrigens kein unbestrittener. Man warf ihr Verletzung der Wohlanständigkeit vor, Neukirch und der Verleger wurden persönlich angegriffen, eine anonyme Verteidigungsschrift folgte, und das ganze Werk

unverständliche örter verbessert, unterschiedene von meinen gedichten mit eingestreuet, u. gegenwärtige vorrede beygefüget."

[1]) S. vorr. z. 1. Teil.

[2]) S. vorr. zum 6. Teil. — Neukirch nannte die Sammlung später merkwürdigerweise „Bresslauische Sammlung" (s. seine „Gedancken von Richtigkeit u. Vollkommenheit der teutschen Sprache" in „des Herrn v. Hohbergs Beytrag zum Schlesischen Helicon", Sorau 1733. S. 297 u. 298.)

[3]) Die 3 Aufl. des 2. Teiles vom Jahre 1697 stimmen im Inhalt überein. Die eine ist erschienen: „Leipzig bey Thomas Fritsch 1697" (citiert: Ausgabe Fritsch 1697), die beiden andern: „Leipzig bey Thomas Fritschen 1697" (citiert: Ausg. Fritschen 1697). Die Ausgabe Fritsch ist die ältere und von S. 192 ab falsch paginiert. Die Ausgaben Fritschen differieren infolge verschiedenen Druckes in der Seitenzahl.

[4]) Zu den Goedecke, Grd. III., S. 269 angeführten Auflagen der einzelnen Teile ist ausser der von Ettlinger (a. a. O. S. 118 a. 30) namhaft gemachten Auflage des 4. Teiles vom Jahre 1704 noch eine weitere des 2. Teiles vom Jahre 1697 u. eine des 6. vom Jahre 1722 hinzuzufügen.

Digitized by Google

wurde sogar eine Zeit lang verboten.[1]) Neukirch selbst gedenkt in einem Zusatz zur Vorrede des 1. Teiles in dessen 2. Auflage dieser Vorwürfe und beruft sich auf seine schon 1695 gegebene Erklärung: „Allzufreye gedancken habe ich in dieses werck nicht eingerückt, und diejenigen, so man etwan bissher darinnen gelesen, waren nicht allein ohne mein wissen, sondern auch wider meinen willen, mit eingeschlichen“; eine allerdings sonderbare Entschuldigung. Enthält doch der 1. Teil von HS unter anderem auch Bessers „Ruhestatt der Liebe“, das „Lustgespräch zweyer hertzlich verliebten Personen“ und Neukirchs eigenes Gedicht „An Charatinen“.

Die Sammlung sollte nun nach der Absicht Neukirchs in erster Linie Gedichte Hofmanswaldaus enthalten. Somit war der Name des Hauptes der 2. schlesischen Schule im Titel der Sammlung zunächst ganz berechtigt und doch mehr als buchhändlerische Reklame, wie Ettlinger a. a. O. S. 23 annehmen möchte. Auch der 2. Teil enthält noch eine ziemliche Anzahl Hofmanswaldauscher Gedichte, und auf mehr als zwei Teile hatte man bzw. hatte Neukirch die Sammlung ursprünglich, wie es scheint, nicht berechnet. Wenigstens spricht er in der Vorrede zum 1. Teil nur von der Möglichkeit des Erscheinens eines zweiten. Ausser Gedichten Hofmanswaldaus (C. H. v. H.) enthält die Sammlung auch solche von Lohenstein (D. C. v. L.), Mühlpfort (H. M.), Besser (seine Gedichte stehen immer anonym, gewöhnlich mit ††† oder *** bezeichnet), Neumeister (E. N.), Canitz (von ihm nur die Übersetzung der 5. Satire Boileaus

[1]) Näheres s. bei Ettlinger a. a. O. S. 25 f. u. 50 f. Hingewiesen sei noch auf eine Bemerkung Neukirchs in der Vorrede zu G. Wagners Übersetzung von „Ter Tria . .“ des Engländers Faithfull Teate. Leipzig 1698. Es heisst dort:

„Nachdem man auch die auserlesenen Gedichte der Teutschen mit so vielem Koth und Unflath besudelt, dass sie sich besser zu Maculaturen, als zur Ergötzung honneter Gemüther schicken; so werden sich rechtschaffene Leute billich bedencken, ob sie sich mit der Poesie hinkünftig vermengen sollen.“

Digitized by Google

HS II, S. 229ff.), Simon Dach (S. D.), Mencke (J. B. M.), Assig (H. v. A.), Abschatz (H. A. F. v. A.), Chr. Gryphius, Gottlieb Stolle (= Leander aus Schlesien), G. F. W. Juncker, J. U. König, Feind, Gottsched, C. E. (= Eltester),[1]) C. H.[2])

---

[1]) C.E. = Eltester schliesse ich aus „Des Herrn v. Besser Schrifften, Beydes in gebundener u. ungebundener Rede“ . . . hsg. v. König. Teil I, Leipzig 1732. Neuer Vorbericht S. XXIII. König nennt dort unter den Gelehrten, mit denen Besser „mündlichen Umgang“ hatte, auch „den noch jetzt-lebenden Kammer-Protonotar daselbst (d. i. in Berlin) Herrn Eltester, welcher nicht nur bey seiner schönen Belesenheit in allen diesen (scil. Schriften) und der Critick, sondern auch der Dichtkunst selbst mehr Stärke besitzt, als er aus Bescheidenheit, von sich merken lässt; davon ich aber meine Leser leicht überzeugen könte, wenn ich ihn verrathen, u. so viele sinnreiche Stücke hier benennen wolte, die sich von ihm in den Hofmannswaldauischen ersten Theilen, sonderlich unter den galanten Gedichten befinden.“ Diese Notiz stimmt vollständig auf die Chiffer C. E. Sie findet sich nur in den beiden ersten Teilen u. fast ausschliesslich bei „galanten“ u. „verliebten“ Gedichten. Die Notiz bei Gervinus, Gesch. d. deutsch. Dichtung III,[5] S. 622: „CE = Christian Eltester“ ist also auch falsch. Christ. Eltester war Ingenieur u. Hofbaumeister des Churfürst. Friedr. III. u. starb bereits 1700.

Menantes nennt in der Vorrede zu Neumeisters „Allerneuester Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen“ Hamburg 1722 C. E. mit vielem Lobe, ohne jedoch die Chiffre aufzulösen.

[2]) Der Annahme Ettlingers widerspricht: 1) die von ihm selbst schon eingeworfene Thatsache, dass Hunold stets unter dem Pseudonym Menantes schrieb, 2) die Thatsache, dass nicht ein einziges der in HS unter der Chiffre C. H. stehenden Gedichte sich in Hunolds „Edler Bemühung müssiger Stunden in galanten, verliebten, Sinn-, Schertz- und Satyrischen Gedichten“, Hamburg 1702 findet, 3) dass C. H. nach verschiedenen Gedichten (so HS IV, S. 58, 229, 306), wo er den Rübezahl nennt oder anruft, ein Schlesier gewesen sein oder sich wenigstens längere Zeit in Schlesien aufgehalten haben muss, was beides auf Hunold nicht zutrifft, 4) dass Hunold selbst offenbar die Chiffre C. H. fälschlich als Christian Hofmanswaldau gedeutet hat, da er in der Vorrede zu Neumeisters „Allerneuester Art“ sich bitter darüber beklagt, dass man im Gegensatz zur Vorsorge, die man in den ersten 3 Teilen für die Hofmannswaldauischen Kinder gehegt habe, „so viele Bastarte in denen letzten, absonderlich 4. Theilen mit einschiebe, und viel gemeine und aus groben Büchsen-Holtz gehauene Gedancken, den

Digitized by Google

(? nicht = Christian Hunold, wie Ettlinger a. a. O. S. 118 a. 31 vermutet), C. A. K. v. R. (= Christian Knorr von Rosenroth) u. a. m.

Den Anteil Hofmanswaldaus an der Sammlung hat Ettlinger a. a. O. S. 23 f. besprochen und dabei, allerdings etwas unbestimmt, die Chiffre C. H. v. H. als „im grossen ganzen zuverlässig" bezeichnet. Doch ist ganz unzweifelhaft eine Anzahl von Gedichten fälschlich Hofmanswaldau zugeteilt worden. Neukirch selbst will auch durchaus nicht für unbedingte Richtigkeit bürgen. „Solten etwan," sagt er in der Vorrede, „die lieder versehen seyn, und etliche, so ich dem Herrn von Hoffmannswaldau gegeben, einem andern zustehen, so wird sich hoffentlich dieses namens niemand zu schämen, dieser grosse Mann aber auch keinen schimpff davon haben, weiln ich ihm keine zugeeignet, welche nicht denen seinigen in allem gleich geschienen." So stehen die beiden Gedichte: „Was überzieht mich vor ein wetter?" (HS I, S. 299—301) und: „Ich kan mir nicht mehr widerstreben" (HS I, S. 342/43) unter der Chiffre C. H. v. H., während sie nach König (Besser Schriften I. Neuer Vorber. S. XXVII) Besser angehören. Ähnliche Versehen werden wohl auch sonst vorgekommen sein.[1])

Neukirch hat übrigens nicht alle sieben Teile der Sammlung herausgegeben, sondern wahrscheinlich nur die beiden ersten. Dass er bei der Herausgabe des 2. Teiles mitbeteiligt war, darf man wohl daraus schliessen, dass derselbe 1697, also in demselben Jahre erschien, in dem Neukirch die 2. Auflage des 1. Teiles besorgte und einen

---

Hofmanns-Waldauischen an der Seite zu stehen würdig schätze." Sollte vielleicht Christian Hallmann, dessen Hauptbedeutung ja allerdings auf dem Gebiet des Dramas liegt, der Verfasser der C. H.-Gedichte sein?

[1]) Mit Unrecht macht K. Borinski: Baltasar Gracian . . S. 133 a. 4. Ettlinger einen Vorwurf. Das betreffende Gedicht trägt nicht die Chiffre C. H. v. H., sondern C. G. v. H. = Christian Gottlieb von Holtzendorff (wie aus HS VII, S. 163 hervorgeht), dem auch Teil VII gewidmet ist.

Digitized by Google

Zusatz zur Vorrede schrieb, und dass er selbst, wie bereits erwähnt, einen 2. Teil in Aussicht stellte. Zum 3. Teil, der erst 1703, als Neukirch bereits der Schule der Schlesier den Rücken gekehrt hatte, herauskam, wird er kaum mehr in Beziehung gestanden haben, obwohl Menantes a. a. O. das Gegenteil anzunehmen scheint. Die Herausgabe des 4. und der folgenden Teile lag sicher in anderen Händen. Teil 4, zuerst 1704 erschienen, ist mit einer, in den spätern Auflagen nicht mehr abgedruckten Vorrede von C. H. als Herausgeber versehen,[1]) der vielleicht auch die Herausgabe des 5. besorgte. Teil 6 hat wiederum eine, wohl von E. G. (?) verfasste Vorrede „Wider die Schmeichler und Tadler der Poesie", und der 7. Teil endlich ist von dem Leipziger Gottlob Fried. Wilh. Juncker herausgegeben, der ihm eine „Untersuchung der Hanckischen weltlichen Gedichte" vorausschickte.

Der Wechsel der Herausgeber und der lange Zeitraum von mehr als 30 Jahren, durch den sich das Erscheinen der einzelnen Teile hinzog, hatte auf die äussere Anlage der Sammlung keinen nachteiligen Einfluss. Die von Neukirch getroffene Einteilung der Gedichte in Galante-, Verliebte-, Sinn-, Hochzeits-, Begräbnis- und Vermischte Gedichte, von welch letzteren Juncker noch eine Unterabteilung „Übersetzungen und Nachahmungen" machte, wurde durch sämtliche Teile beibehalten. Auch sonst zeigen sich keine Mängel in der Redaktion. Dass gelegentlich ein Gedicht doppelt abgedruckt wurde, wie HS III, S. 163—164 und VI, S. 124—126, ist verzeihlich.

Weniger spurlos konnte die Zeit an der innern Einrichtung der Sammlung vorübergehen. Die Umwälzung des Geschmackes, die sich während der 30 Jahre vollzog, musste notwendig einen tiefen Einfluss auf die Tendenz der Sammlung ausüben, und der Einfluss war so bedeutend, dass die letzten Teile in direktem Gegensatz zu den ersten

[1]) S. Ettlinger a. a. O. S. 24.

Digitized by Google

stehen. Dieselbe Sammlung, deren erste Vorrede ein begeisterter Panegyricus auf Hofmanswaldau und Lohenstein gewesen war, brachte im 6. Teile neben Gedichten wie „Ich schicke dir mein schatz ein angebisamt schreiben“ das bekannte Breslauer Hochzeitsgedicht Neukirchs, in dem er „zibeth und ambra“ auf ewig Valet giebt; sie brachte im 7. Teile die „Untersuchung der Hanckischen Gedichte“, in der das Verdammungsurteil über Phoebus und Galimathias gesprochen, die Züricher Mahler als „Leute von gutem Geschmack“ gerühmt, und auf ihre ironische Kritik des Lohensteinschen Arminius als massgebend hingewiesen wurde. In dieser Änderung des ursprünglichen Prinzips dürfen wir auch wohl die Hauptveranlassung dafür sehen, dass die Sammlung abgebrochen werden musste. Das Interesse für sie musste notwendig erkalten, als der 7. Teil nur noch ein einziges Gedicht von Hofmanswaldau brachte, und die Schlesier fast vollständig durch Leipziger und Hamburger Dichter ersetzt waren. Und für eine neue Sammlung Leipziger und Niedersächsischer Poesieen lag bei der Anzahl der bereits vorhandenen kein Bedürfnis vor.

Neukirchs eigener poetischer Anteil an der Sammlung ist ziemlich bedeutend, besonders im 1. Teile, der etwa 70 Gedichte von ihm enthält. Sein Beitrag steht also dem Hofmanswaldaus quantitativ ziemlich gleich, weshalb er auch Veranlassung nimmt sich in der Vorrede zu entschuldigen. Im 2. Teile befinden sich von ihm nur gegen 10 Gedichte, ungefähr ebensoviele in Teil 3. Im 4., 5. und 7. Teile ist er nur sehr spärlich vertreten, während der 6. Teil wieder rund ein Viertelhundert seiner Gedichte enthält. Die Chiffre B. N., die in Sammlungen aus dem Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts zur Bezeichnung der Autorschaft Neukirchs allgemein geläufig ist, ist in unserer Sammlung, soweit es sich auf Grund der Vergleichung der verschiedenen Drucke feststellen lässt, zutreffend mit wenigen, im folgenden angeführten Ausnahmen.

Digitized by Google

1. In der 1. Auflage des 1. Teiles (Leipzig 1695) ist das Gedicht „Auf die Perlitz-Mühlendorffische Hochzeit“ (HS I, S. 114—117) Neukirch zugeschrieben, in der 2. und allen folgenden steht es anonym, gehört also Neukirch nicht an.

2. In den Ausgaben Fritschen 1697 des 2. Teiles trägt das Gedicht „Florette was umflort . . .“ (HS II, S. 78—80 bzw. S. 73—75) fälschlich die Chiffre B. C., im Register steht richtig B. N., ebenso in Text und Register der Ausgabe Fritsch 1697 und allen spätern.

3. Die Übersetzung der Boileauschen Zuschrift „An den König“ steht in der Ausgabe Fritsch des 2. Teiles (S. 209—213 der falschen Paginierung, eigentlich S. 235 bis 239) unter B. N., auch im Register; in den beiden Ausgaben Fritschen 1697 (HS II, S. 233—237 bezw. 217—221) anonym, im Register dagegen ebenfalls unter B. N. Sie wird also jedenfalls Neukirch angehören, und Gottsched hat sie auch in die auserlesenen Gedichte aufgenommen. Stil und Ausdrucksweise sind vollständig Neukirchisch, auffallend aber bleibt immerhin, dass sie sich in der nach Manuskripten gedruckten Ausgabe von Neukirchs „Satyren und poetischen Briefen“ (Frankfurt und Leipzig 1757) nicht findet.

4. In HS VI, S. 146—150 findet sich das Trauergedicht auf den Tod der Königin Sophie Charlotte anonym, Gottsched hat es Neukirch zugeschrieben, dem es auch zweifellos angehört. Es steht auch in Schlesiens flieg. Bibl. 1708, S. 277—281.

5. Die beiden Gedichte „Auf die Vermählung des Hessen-Casselischen Erbprinzen mit der Churbrandenburgischen Prinzessin Louisa Dorothea Sophia. Anno 1700“ (HS VI, S. 91—95) und „das in einer Musique fürgestellte Frühjahr“ (HS VI, S. 107—113) stehen in HS anonym, Gottsched hat sie S. 6—9 und S. 248—253 aufgenommen. Da mir von beiden Gedichten nur diese beiden Drucke bekannt sind, so ist eine Entscheidung schwer; doch ist aus stilisti-

Digitized by Google

schen und andern Gründen wahrscheinlich, dass die Gedichte Neukirch angehören.

Als letzte hier zu nennende Schrift reiht sich die Vorrede an, die Neukirch verfasste zu:

c) Gottfried Wagners Übersetzung von „Ter Tria oder die Lehre von denen drey Hochheiligen Personen der Gottheit: Vater, Sohn und Geist. Drey vornehmsten Gnaden-gaben: Glauben, Hoffnung und Liebe. Drey besondern Pflichten der Menschen: Gebeth, Höhr- und Betrachtung Göttlichen Worts. Zu Nutz und Ergötzung des Gottselig- und Sinnreichen Lesers kürtzlich entworffen durch Faithfull Teate, Predigern zu Sudbury in Soffolck.“ Leipzig, Heybey, 1698. 8°.

Diese Vorrede findet sich bis jetzt in keiner Aufzählung der Werke Neukirchs angeführt. Aufmerksam wurde ich auf sie durch die bereits (S. 12 anm. 1) erwähnte Notiz Königs im Vorbericht zu Bessers Schriften. Sie versucht eine kurze, allerdings sehr mangelhafte Geschichte der Übersetzungen ausländischer Autoren ins Deutsche zu geben, rühmt die Verdienste Luthers und Opitz' auf diesem Gebiet und sieht in Hofmanswaldaus Übersetzung des Pastor fido „ein vollkommenes Meisterstück“. Sie tadelt die ungenügende Übersetzerthätigkeit der damals lebenden deutschen Autoren und erhebt die Emsigkeit der Franzosen „im Dollmetschen“, die „nicht allein viel Spanier und Welschen, sondern auch die fürnehmsten Lateiner und Griechen übersetzt“ hätten. Mit Recht bemerkt Neukirch: „Es ist nichts, was eine Sprache mehr aufbringen kan, als fleissige Übersetzung ausländischer Schriften“, begründet aber diese Ansicht in etwas bedenklicher Weise damit, dass man „das Geld, so man dem Sprachmeister zahlet, alsdenn auf Bücher, die Zeit aber, so man in Erlernung der Sprachen verschwendet, zu Durchlesung guter Autorum brauchen“ könne.

Digitized by Google

3. Schriften, die nicht von Neukirch herausgegeben, selbständig gedruckt wurden.

In erster Linie ist hier zu nennen das litterarische Vermächtnis des „kleinen deutschen Fénelon", der 2. und 3. Teil der

a) „Begebenheiten des Prinzen von Ithaca . . ."

Der Titel stimmt genau mit dem des 1. Teiles überein, die Druck- und Verlagangabe lautet: „Anspach, Bey dem Hof-Buchführer Rönnagel in Commission, auch in Franckfurth und Leipzig zu finden. 1739. Roth, Gedruckt bey Georg Huthofer, Hoch-Fürstl. privil. Buchdrucker." Der 2. Teil ist der damals regierenden Markgräfin Friedericke Louise, Witwe Carl Wilhelm Friedrichs, der 3. dem Erbprinzen Christian Friedrich Carl Alexander gewidmet, beide erschienen wie Teil 1 in prächtigen, mit Kupfern gezierten Foliobänden. Teil 3 enthält das Register für den 2. und 3. Teil, Teil 1 hat ein selbständiges Register. Die Widmung des 1. Teiles ist vom 24. März 1727, die des 2. und 3. vom 28. September bezw. 1. Oktober 1738 datiert. Herausgeber der beiden letzten Teile war der Ansbachische Kammerrat und Hofkastner Johann Christof Hirsch, Verfasser der Vorrede des 2. Teiles ein Anonymus,[1]) vielleicht der noch zu erwähnende Licentiat Sigmund Ferdinand Weissmüller. Das Werk hat eine interessante Geschichte. Wie bereits angeführt wurde, schoss der Ansbachische Hof zum Drucke des 1. Teiles eine bedeutende Summe vor, worüber uns ein aus 34 Nummern bestehendes Aktenfascikel[2])

[1]) Dass der Verfasser der Vorrede des 2. Teiles nicht mit dem Herausgeber J. Chr. Hirsch identisch ist, siehe in Beitr. zur krit. Hist. d. deutsch. Sprache, Poesie u. Beredsamkeit VII, St. 25 „Anzeige neuer Schriften" Nr. IX.

[2]) Der Titel der Akten lautet: „Acta den von dem Hof-Rath Neukirch heraussgegebenen 1. Theil vom Telemaque und die von Hochfürstl. Landschafft darauff vorgeschossene 1800 fl., dann die nach jenes erfolgten Tode in Verwahrung genommene und endlich auf gnädigsten

Digitized by Google

des markgräflich-ansbachischen Landschaftskollegiums, das sich jetzt im Besitz des historischen Vereins für Mittelfranken in Ansbach befindet, nähere Auskunft giebt. Einzelne Stellen aus diesen Akten seien, da sie uns zugleich einen Einblick in die finanziellen Verhältnisse Neukirchs während seiner letzten Lebensjahre und in seine Beziehungen zum Ansbacher Hofe geben, in wörtlicher Widergabe des Manuskriptes des Herrn Landsgerichtsdirektors Schnizlein, dem ich diese Mitteilungen verdanke, hier angeführt. „Die Landesregentin Markgräfin-Wittwe Christine Charlotte verfügte in Verfolg der von ihrem verstorbenen Gemahl Wilhelm Friedrich rühmlichst geäusserten Willensmeinung, welche auf Beförderung der vom Hofrat Neukirch beabsichtigten Herausgabe des Télémaque abzielte, unterm 23. März 1726, dass den Hofjuden Zacharias Fränkel, welche dem Hofrat N. zur Bestreitung der Kosten und Auslagen 1000 oder 1200 Reichsthaler vorschossen, dieser Vorschuss nebst Zinsen aus der fürstlichen Kasse ersetzt werden solle. Infolgedessen wurden von der landschaftlichen Obereinnehmereikasse 1800 fl. an die Fränkelschen Erben bezahlt, wogegen die Landschaft von dem auf Rechnung Neukirchs vom Buchdrucker J. Val. Lüders dahier (d. i. Ansbach) gedruckten und verlegten 1. Teil des Telemach 350 ungebundene Exemplare (50 auf holländischem Papier zum Anschlag à 5 Thaler, 300 auf gewöhnlichem Papier zum Anschlag à 5 fl.) im Frühjahr 1729 zur teilweisen Deckung erhielt."

Als nun der 1. Teil des Telemach erschien, wurde er mit fast ungeteiltem Beifall aufgenommen. Allmählich erlahmte jedoch das Interesse, insbesondere für die teure Folioausgabe, als schon 1731 [1]) der Berliner Verlagsbuch-

---

Befehl an den Rath und Castner Hirsch unter gewissen Conditionen gratis abgegebene 300 Exemplaria betreffend."

Av.° 1726 bis 1741, 1744. (Nr. 37. fol. 37. Schuld-Sache.).

[1]) Graesse: Trésor de livres rares et prétieux II, S. 566 verzeichnet noch eine Auflage: „Frankfurt a./M. 1731—39."

Digitized by Google

händler Rüdiger „aller kayserlichen höchst verpönten Freyheits-Brieffe ohngeachtet ... auf eine unter ehrlichen Leuten sonst ungebräuchliche Art“ den 1. Teil in 8° nachdruckte, und als durch Neukirchs Tod die Fortsetzung des Druckes in unabsehbare Ferne gerückt bzw. überhaupt zweifelhaft wurde. Dazu kam noch die allenthalben verbreitete Ungewissheit, ob Neukirch die Übersetzung überhaupt zu Ende gebracht habe. Zwar waren in Ansbach, nach der Vorrede zum 2. Teil, „jedem, der sich die geringste Mühe geben wollen“, die Manuskripte Neukirchs zugänglich, doch konnte noch 1735 Gottfried Benjamin Hancke in der Vorrede zum 4. Teil seiner Gedichte keine sichere Mitteilung machen, und die Beiträge zur kritischen Historie etc. brachten sogar, nachdem sie in demselben Jahre 1735 im 13. Stück die Telemachfortsetzung als vorhanden bezeichnet hatten, im Jahre 1736 im 15. Stück S. 475 ff. die Nachricht, sie hätten „itzo aus sichern Quellen“, nämlich „von eines Hofraths Sohn“ [1]) in Ansbach, „vernommen, daſs sonst nichts von der Neukirchischen Übersetzung Telemachs vorhanden sey, als was wirklich schon herausgekommen ist“. „Zugleich“, fahren sie fort, „hat man uns versichert, daſs auf Hochfürstl. Befehl, dennoch dieses angefangene Werk, zum Nutzen junger Prinzen fortgesetzet, und eben so prächtig als der I. Theil ans Licht gestellet werden solle“. Auch den vom Hof bestimmten Fortsetzer wussten sie anzugeben. Es sollte ein gewisser L. W=ler (=Licentiat Sigmund Ferdinand Weiſsmüller, [2]) hinter dem ich oben den Verfasser der Vorrede zum 2. Teil vermutete,) sein, der nach Ansicht der „Beiträge“ „weit geschickter sey Quäker zu werden,

[1]) „von eines Hofraths Sohn“ aus dem 24. Stück der Beitr. S. 619.

[2]) Dieser Licentiat Weissmüller (1700—1748) war Dechant und Stadtpfarrer zu Wassertrüdingen, 1731 Licentiat der Theologie in Altdorf und „übte sich unter Neukirch in der Poesie.“ Zweifellos stand er zum litterarischen Nachlass Neukirchs in naher Beziehung. (Näheres über ihn s. Vocke: Geburts- und Todtenalmanach Ansbachischer Gelehrten etc. I. Teil. Augsburg 1796. S. 18—20).

Digitized by Google

und der klugen Welt mit seinen eigenen Misgeburten eine Lust zu machen, als das vernünftige Feuer (!) des grofsen Fenelons in deutschen Versen auszudrücken". Endlich brachte im Jahre 1738 das 19. Stück die definitive Nachricht, dass Neukirch mit seiner Übersetzung noch vor seinem Tode fertig geworden sei. Dieselbe könne vom 8. Buche an bis zum Ende, nicht nur in verschiedenen Abschriften, sondern auch noch von dessen eigener Hand aufgesetzt, in Ansbach jedermann vor Augen gelegt werden. Zwar habe man Neukirchs „Arbeit verschiedenen, in der Poesie geübten Männern in die Hände gegeben, dafs sie solche durchgehen, und einige etwa aus Versehen und Übereilung eingeschlichene Fehler ausmerzen möchten: keineswegs aber in der Absicht, dafs jemand in dem Neukirchischen Aufsatze nach seinem Belieben ändern, wegstreichen, oder gar eine neue Übersetzung liefern sollte." Schon vorher hatte in Ansbach ein vom 15. Oktober 1737 datiertes Avertissement das baldige Erscheinen des 2. und 3. Teiles in Aussicht gestellt. Schuld an der Verzögerung der Herausgabe waren in erster Linie die Verzettelung der Manuskripte infolge des Konkurses sowie die Schwierigkeiten und Kosten, die die Herstellung einer dem 1. Teile entsprechenden Folioausgabe jedem Privatunternehmer bereitet hätte. Gleichwohl hatten es viele versucht, hatten aber wieder Abstand davon genommen, bis sich schliesslich der Hof der Sache wieder annahm. Dieser hatte unterdessen mit seinen 350 Exemplaren des 1. Teiles seine liebe Not gehabt. Im Jahre 1734 hatte er, um sie loszubekommen, den Preis für das Exemplar auf holländischem Papier auf 6 fl., für das gewöhnliche auf 4 fl., 1736 sogar auf 3 Thaler bzw. 3 fl. herabgesetzt, aber alles ohne Erfolg; der ganze Erlös betrug am Schlusse nur 150 fl. Mehr Glück scheint der Berliner Nachdrucker Rüdiger gehabt zu haben, denn er konnte bereits zur Herstellung eines zweiten Nachdrucks übergehen. Erst als der Kammerherr und Hofkastner Johann Christof Hirsch in Ansbach im Jahre 1737 betreffs Heraus-

Digitized by Google

gabe des 2. und 3. Teiles zu dem Hof in Beziehung trat, erhielt die Sache eine günstigere Wendung. Hirsch bat sich nämlich die noch vorhandenen Exemplare des 1. Teiles vom Hofe „dergestalt gratis“ aus, „dafs Er die übrige Theile auf seine Kosten noch dazu drucken lassen dörffe und hingegen, wo deductis deducendis mit der Zeit in der von Ihne zu haltenden Berechnung einiger Vortheil sich ergeben sollte, solcher Hochfürstl. gnädigster Herrschafft zu gute kommen solle; auch von Ihne 25 Exemplaria zum Hochfürstl. Geheimen Rath gratis geliefert werden“. Dieser Bitte wurde willfahrt, und Hirsch erhielt vom Landschaftsdirektorium noch 22 Exemplare auf holländischem und 292 auf gewöhnlichem Papier. Am 15. Oktober 1737 erliess er nun das oben bereits erwähnte Avertissement, in dem er zur Zeichnung auf den 2. und 3. Teil in fol. aufforderte und beide Teile bis spätestens 1. September 1738 zu liefern versprach, ein Termin, der nicht ganz eingehalten wurde. Erst mit der Wende des Jahres lag die ganze Übersetzung gedruckt vor, auf dem Titel tragen Teil 2 und 3, wie wir bereits gesehen haben, die Jahreszahl 1739. Zusammen mit der Folioausgabe — Teil 1 wurde nicht neu aufgelegt — wurde im Avertissement eine 3bändige Oktavausgabe der 3 Teile angekündigt, die ebenfalls bis 1. September 1738 bzw. Teil 3 bis Ende 1738 erscheinen sollte. Beide Ausgaben wurden auf Praenumeration gedruckt,[1]) für die Oktavausgabe wurde das Bildnis und der Lebenslauf Neukirchs versprochen. Die Widmungen sind in ihr weggelassen, dagegen wurde dem 2. Teil noch ein Catalogus des Neukirchschen Nachlasses, der ursprünglich auch für die Folioausgabe bestimmt gewesen zu sein scheint, angehängt. Gedruckt wurde die Oktavausgabe, die Jahreszahl des Titels ist wie bei der Folioausgabe 1739, um dem „schändlichen Nachdruck“ vor-

[1]) Der Preis für Teil 2 u. 3 fol. wurde auf 4 Rchsth. oder 6 fl. festgesetzt, auf jeden der 3 Teile der Oktavausgabe sollte 1 fl. vorgeschossen werden.

Digitized by Google

zubeugen, was jedoch Rüdiger nicht hinderte, mit Teil 2 und 3 ebenso wie mit dem ersten zu verfahren. Ein weiterer Nachdruck der 3 Teile 8° erschien Nürnberg 1743. Da auf diese Weise der Absatz der Ansbacher Exemplare naturgemäss wieder geschädigt wurde, machte Hirsch bei Hofe Vorstellungen und wurde am 30. April 1744 gegen Übergabe von 25 Exemplaren des 2. und 3. Teiles der Telemachübersetzung „von aller ferneren Anforderung freigelassen und völlig quittiert". Damit schliessen die Akten, und wir erfahren über die weiteren Schicksale der Folioausgabe nichts mehr. Neu aufgelegt wurde sie natürlich nicht, dagegen wurde die Oktavausgabe noch zweimal und zwar Nürnberg 1751 und 1762 gedruckt. Alle Oktavausgaben sowie die Folioausgabe stimmen in Text und Anmerkungen wörtlich überein.

In dieser Gruppe der Schriften sind ferner zu nennen:

b) „Benjamin Neukirchs Weiland Hoch-Fürstl. Brandenburg. Onolzbachischen Hof-Raths Deutsche Briefe. Mit Königl. Pohln. Churf. Sächs. Freyheit."

Die 1. Auflage erschien Nürnberg 1745 bei Johann Adam Stein und Gabriel Nicolaus Raspe. Weitere Auflagen: Nürnberg 1751, 1755, 1760. 8°.

Die 1. Auflage enthielt 511 Briefe, sie waren nach Manuskripten Neukirchs, die die Verleger „sämtlich an sich gehandelt" hatten, gedruckt; ein grosser Teil der in ihnen enthaltenen Briefe, namentlich alle Antworten, fehlten in dieser Ausgabe noch. Da sie nach und nach in den folgenden erschienen, so weichen die einzelnen Ausgaben ziemlich von einander ab. Ferner stammte ein grosser Teil der Zusätze der späteren Auflagen nicht aus Neukirchs Feder, sondern „aus den Federn gelehrter, erleuchteter und grofser Männer" und wurde von den Verlegern den Neukirchschen Briefen angefügt, „um dieselben zu einem recht nützlichen Buche zu machen". Die fremden Zusätze sind nicht näher bezeichnet, so dass sich Neukirchs Eigentum nicht mehr mit unbedingter Sicherheit feststellen lässt.

Digitized by Google

c) „Benjamin Neukirchs Satyren und Poetische Briefe.“ Frankfurt und Leipzig, bey Johann August Raspe 1757.

Auch diese Ausgabe ist nach Manuskripten Neukirchs gedruckt, die der Verleger „durch einen glücklichen Zufall“ sämtlich in die Hände bekommen hatte. Zweifellos steht dieser J. A. Raspe in nahen Beziehungen zu dem Nürnberger Verleger der deutschen Briefe Gabriel Nicolaus Raspe. Der Text der Satiren unterscheidet sich sehr wesentlich von dem in der noch zu erwähnten Ausgabe Hanckes. Ihre Zahl beträgt 11 [1]) — gegen 8 bei Hancke, 12 bei Gottsched —, darunter die Übersetzung der 1., 2. und 8. Satire Boileaus und als erste die Satire „Auf einen neuen Doctor“ (= HS I, S. 195—197 „An den Asinius“), die bei Hancke und Gottsched nicht zu den Satiren gezählt ist. Die poetischen Briefe des Bandes zerfallen in „Moralische Briefe der alten Philosophen“ (zusammen 12) und in „Trost- und Ermahnungsbriefe rechtschaffener Christen“ (zusammen 18). Verfasser der Vorrede ist J. C. Rasche.

Eine mir nicht zugängliche Ausgabe der Satiren und poetischen Briefe soll bereits Frankfurt und Leipzig 1732 erschienen sein.

d) „Herrn Benjamin Neukirchs, weiland Marggräfl. Brandenburg-Anspachischen Hofraths, Auserlesene Gedichte aus verschiedenen Schriften gesammlet und mit einer Vorrede von dem Leben des Dichters begleitet von Joh. Christoph Gottscheden.“ Regenspurg, gedruckt und verlegt von Zunckels Gebrüder, 1744. 8°.

---

[1]) Die Titel der 11 Satiren lauten: 1. Auf einen neuen Doktor. 2. (ohne Überschrift.) 3. An den Herrn von Molière. 4. Wider die Reizungen der Wollust. 5. Wider den Ehrgeitz. 6. Wider den Geldgeitz. 7. Aus dem Boileau die achte. 8. Von der schlechten Erziehung der adelichen Jugend. 9. Wider die Müssiggänger und Schwelger. 10. An die Dichter. 11. Wider den Verfasser selbst.

Digitized by Google

Diese Ausgabe, von einem der aufrichtigsten Bewunderer Neukirchs veranstaltet und bei ihrem Erscheinen die endliche Erfüllung eines jahrelang gehegten Wunsches seiner Anhänger, hat eine ziemlich grosse litterargeschichtliche Bedeutung. Sie erschien mitten im Kampfe Gottscheds mit den Schweizern und war ein Haupttrumpf, den dieser gegen seine Feinde ausspielte. Sie enthielt in Widmung und Vorrede starke Ausfälle gegen den „mehr und mehr verderbenden Geschmack einiger neuern Dichter, die eben so wohl durch die Nachahmung übeler Muster verführt werden, als es im vorigen Jahrhundert den Lohensteinianern gegangen", und persiflierte im Gedichte „der geistvolle Poet" [1]) in übertrieben geistvoller Weise die dunkle und unbeholfene Sprache der Schweizer. Dagegen erhob sie den Geschmack des „Pregelstroms" und der „reinen Spree", pries Neukirch, „des Phoebus werthen Sohn", als „einen unserer besten, Dichter", sah in den Zeiten, „da Besser und Canitz, Neukirch, Günther und Pietsch gelebet und geschrieben haben", „das güldene Alter unserer Poesie" und hoffte, „durch die Auferweckung eines Dichters von so guter Art, wie Neukirch es war, das hin und her einreifsende finstere und gezwungene Wesen in der poetischen Schreibart, wo nicht ganz zu hemmen, doch einigermafsen aufzuhalten."

Die Biographie schrieb Gottsched nach ihm gemachten persönlichen Mitteilungen und auf Grund sorgfältigen Studiums der Neukirchschen Schriften. Gelegentliche Versehen sind bereits angemerkt. Die Gedichte teilte er in weltliche und geistliche Oden, Davidische Psalmen, Satyren (originale und übersetzte), poetische Sendschreiben, heroische Gedichte, Gesänge und übersetzte Sappho, Schäfergedichte und Elegieen. Etliche Gedichte, „die an ihren gehörigen Stellen einzurücken vergessen worden", stehen hinter der Vorrede. Als Quellen für seine Ausgabe benutzte Gottsched die 7 Teile von HS, ausserdem einige noch zu erwähnende Sammlungen,

[1]) Gottsched ist nicht Verfasser dieses Gedichtes.

Digitized by Google

bei denen es jeweils angemerkt werden wird. Ein kleines Versehen ist Gottsched mit untergelaufen. Er giebt an, „aus eines Ungenannten Andachtsübung zur Kirchenmusik, die 1721 in 8° zu Frankfurth und Leipzig herausgekommen, den weinenden Petrus entlehnt“ zu haben; doch findet sich dieses geistliche Drama nicht in den „auserlesenen Gedichten“, worauf schon im 4. Stück von „der deutschen Gesellschaft in Leipzig Nachrichten und Anmerkungen“ etc. (Leipzig 1744) S. 658 hingewiesen wurde. Gottsched druckte nur die nach „der in Berlin erfolgten Änderung seines Geschmacks“ entstandenen Gedichte Neukirchs ab, da dieser seine Jugendgedichte „selbst nicht als Muster angepriesen, oder für ihm anständige Arbeiten erkannt haben“ würde. Er vermied damit einen Fehler, den er „sonst an andern Ausgebern von Gedichten getadelt“ hatte, verfiel aber dafür in einen nicht minder schweren, ja schwereren, obwohl er auch diesen schon gerügt hatte.[1]) In dem Streben, die Verse Neukirchs möglichst zu glätten, erlaubte er sich zahlreiche Änderungen der Form, des Stiles und selbst des Sinnes. Auch sonst ist der Text seiner Ausgabe mangelhaft, so fehlt S. 140, S. 145 und S. 170 je ein Vers.[2]) Leider wird dadurch ihr wissenschaft-

---

[1]) So bei Königs Ausgabe der Canitzschen Gedichte.

[2]) S. 140 fehlt nach:

„Und reiste weiter fort. Sie kaufte Kleiderwahren“

der Vers:

„Sie kaufte Lagerzeug zu beider süssen Ruh“.

S. 145 nach:

„Er lag nicht, wenn er schlief, voll Sorgen so wie ich;“

der Vers:

„Des Morgens sprach er nicht: Wohin verberg ich mich?“

S. 170 nach:

„Ich bin ja reich genug, und brauch es eben nicht“.

der Vers:

„Man hat niemahls so viel, dass nicht etwas gebricht“.

Digitized by Google

licher Wert, abgesehen natürlich von der Vorrede, sehr beeinträchtigt, doch bleibt sie immer von Wichtigkeit als die einzige, die einigermassen einen Überblick über das poetische Schaffen Neukirchs giebt. Die Auswahl der Gedichte ist geschickt. Sicher Unechtes hat Gottsched Neukirch nicht zugeschrieben, dagegen ist, ausser dem bei Besprechung von HS bereits Erwähnten, sehr zweifelhaft die Echtheit der „klagenden Kirche“ (Gottsched S. 150—154). Dieses Gedicht ist aus „des Herrn von Hohbergs Beytrag zum Schlesischen Helicon“ (Sorau 1733) S. 78—86 abgedruckt, wo es allerdings unter Neukirchschen Gedichten steht, aber im Gegensatz zu den andern ohne die Signatur B. N.; auch in den „Satyren und Poetischen Briefen“ sowie bei Hancke (s. unten) findet es sich nicht, gehört also Neukirch jedenfalls nicht an.

4. Schriften, die nicht von Neukirch herausgegeben und nicht selbständig gedruckt wurden.

Diese Gruppe ist die grösste; sie umfasst alle Sammlungen und Ausgaben von Gedichten anderer Poeten, in denen mit und ohne Wissen Neukirchs Gedichte von ihm enthalten waren.

a) „Gottfried Benjamin Hanckens Weltliche Getichte, Nebst des berühmten Poetens, Herrn Benjamin Neukirchs, noch niemahls gedruckten Satyren.“ Dressden, bey J. C. Zimmermann, und J. N. Gerlachen. Leipzig, bey Heinrich Gottfried Boetio. 1727.

Die Satiren, von Hancke, der mit Neukirch befreundet war, nach dessen Manuskripten unverändert herausgegeben, stehen, zusammen 8, darunter die übersetzte 8. des Boileau, S. 161—227.[1]) Hancke stimmte in der Vorrede ein grosses

[1]) Die Überschriften lauten:

1. Contra voluptatem. 2. Contra ambitionem falsam. 3. Contra avaritiam. Der Poet und Livius. 4. Aus dem Boileau die achte.

Digitized by Google

Loblied auf den Dichter Neukirch im allgemeinen und seine Satiren im besonderen an und deklamierte sich in die Rolle des poetischen Gesetzgebers hinein, was ihm Junckers bereits erwähnte „Untersuchung der Hanckischen weltlichen Gedichte“ in HS VII zuzog, in der seine ganze Poesie lächerlich gemacht wurde. Wie wenig Neukirch selbst von dem Eifer Hanckes erbaut war, zeigt seine ebenfalls bereits erwähnte Äusserung in der Vorrede zum 1. Teile des Telemach sowie die Thatsache, dass er seine Manuskripte von Hancke zurückforderte. Hancke konnte deshalb sein Versprechen, noch weitere Gedichte Neukirchs zu veröffentlichen, zunächst nicht erfüllen. Die 2. Auflage des 1. Teiles seiner Gedichte, die 1731 zusammen mit der 1. Auflage des zweiten, jedoch etwas nach dieser erschien, brachte deshalb nur einen Wiederabdruck der Satiren mit eigenmächtigen, doch nicht bedeutenden Änderungen Hanckes und deutschen Überschriften an Stelle der lateinischen,[1]) und als Zusatz ein bereits in HS I, S. 52—55 enthaltenes Schäfergedicht Neukirchs (auch bei Gottsched S. 297—300). Gottsched hat die Satiren nach Hankes 1. Auflage des 1. Teiles (1727) abgedruckt, einige Differenzen zwischen seinem Text und dem der 2. Auflage des 1. Teiles (1731), die Fulda, der offenbar nur die 2. Auflage verglichen hat, in Kürschn. Nat.-Litt. Band 39 als Änderungen Gottscheds bezeichnet, erklären sich hieraus. Die Überschriften hat Gottsched zum Teil geändert.[2])

---

5. Contra Praeceptores et educationem Liberorum. 6. Contra desidiosos. 7. Contra Poetas ignorantes. 8. Contra Authorem ipsum.

[1]) Die deutschen Überschriften lauten:

1. Wider die Wollust. 2. Wider die falsche Ehrsucht. 3. Wider den Geitz. 4. Aus dem Boileau die VIII. Dass der Mensch das dümmste Thier sey. 5. Über die heutige Kinderzucht. 6. Wider die Faulen. 7. Auf unverständige Poeten. 8. Auf sich selbst.

[2]) So bei Satire 4. (= Hancke Nr. 5) „Wider die heutige Erziehung der Jugend“, Satire 5 (= Hancke Nr. 6) „Auf die Trägheit“, Sat. 6 (= Hancke Nr. 7) „Wider unwissende Richter“, Sat. 7 (= Hancke Nr. 8) „Wider sich selbst.“

Digitized by Google

Der 3. Teil der Hanckeschen Gedichte vom Jahre 1732 enthält eine grosse Anzahl geistlicher Poesieen Neukirchs. Sie waren schon 9 Jahre zuvor (s. weiter unten) von Hancke, nach Neukirchs Manuskript ohne Änderung gedruckt, herausgegeben worden. Die Psalmen, Lieder und Oden aus dem hohen Liede Salomonis hat Gottsched aufgenommen.

Der 4. und letzte, 1735 erschienene Teil brachte aus Neukirchs Feder eine fragmentarische, bis Vers 332 reichende Übersetzung des 4. Buches der Aeneis und einige wenige Epigramme, aus dem französischen und lateinischen übersetzt. Die Aeneisübersetzung enthält viele, durch grösseren Druck unterschiedene Zusätze Hanckes, da „das Neukirchische Original sehr durchstrichen und unleserlich gewesen", und ist von Hancke bis Schluss des Buches ergänzt. Von den 3 in diesem Teile befindlichen Epigrammen steht das erste (Hancke, Ged. IV, S. 460) bereits in HS I, S. 32, die beiden andern finden sich nur an dieser Stelle. Gottsched hat weder die Epigramme noch die Übersetzung.

b) „des Herrn von Hohbergs Beytrag zum Schlesischen Helicon, oder Sammlung auserlesener Gedichte, worunter viele Neukirchische befindlich, mit grosser Mühe zusammen gebracht und dem Drucke übergeben." Sorau 1733.

Der mittelstarke Oktavband enthält von Neukirch einige geistliche und Lobgedichte, meist aus der Zeit seines verdorbensten Lohensteinschen Geschmackes, ein Gelegenheitsgedicht, mehrere Sinngedichte, die Übersetzung der Sapphischen Oden, eine ziemlich grosse Anzahl Grabschriften und eine kleine Abhandlung in Prosa: „Herrn Hofrath Neukirchs Gedancken von Richtigkeit und Vollkommenheit der teutschen Sprache." Gedruckt sind die Gedichte nach einem ebenfalls stellenweise unleserlichen Manuskripte, womit „einige wichtige Druckfehler, die mit untergelauffen", entschuldigt werden. Gottsched hat nur das Lobgedicht auf Friedrich August von Polen (Beitr. z. Hel. S. 192—196), das Gelegenheitsgedicht (Hel. S. 233—235), die „übersetzte

Digitized by Google

Sappho“ und, wie bereits erwähnt, jedenfalls fälschlich „die klagende Kirche“ (Hel. S. 78—86) aufgenommen, die übrigen Gedichte finden sich in keinem weiteren der mir bekannten Drucke.

c) „Gottfried Benjamin Hanckens Geistliche und Moralische Gedichte,“

die in einem aus 3 Teilen bestehenden Bande 1723 in doppelter Auflage in Schweidnitz bei Johann Christian Müller und in Leipzig und Breslau bei Ernst Christian Brachvogel erschienen, enthalten eine grosse Anzahl geistlicher Gedichte Neukirchs, die, wie bereits oben S. 44 angedeutet wurde, sämtlich im 3. Teile der Hanckeschen Gedichte wieder abgedruckt wurden, mit Ausnahme der Übersetzung des 96. Psalmes: „Singet dem Herrn neue Lieder! Singet was ihm wohlgefällt.“ Wenige ganz unwesentliche Differenzen, die vielleicht dem Drucker zuzuschreiben sind, finden sich zwischen den Texten von 1721 und 1732. Aus letzterem gingen die Gedichte, wie ebenfalls schon erwähnt wurde, zum Teil in die Gottschedsche Ausgabe über.

Nach Gottscheds Vorrede findet sich in der

d) „Andachtsübung zur Kirchenmusik“, Frankfurt und Leipzig 1721. 8°,

von einem Anonymus herausgegeben, Neukirchs „weinender Petrus“, ein geistliches Drama. Weitere Auflagen dieser „Andachtsübung zur Kirchenmusik, Cantaten, Oden, Arien“ sind durch Jördens[1]) bezeugt und zwar für 1725 in Frankfurt und Leipzig 8° und für Nürnberg 1731 8°, letztere mit einer Vorrede von Rothscholzen. Leider war mir keine dieser Ausgaben zugänglich, und damit auch nicht der weinende Petrus, von dem mir ein anderer Druck nicht bekannt ist. Für das Jahr 1730 ist die Aufführung dieses Dramas im theologischen Hörsaal der ehemaligen Universität Altorf nachgewiesen durch den Aufsatz eines Anonymus:

[1]) Jördens Karl Heinr.: Lexicon deutscher Dichter und Prosaisten. Bd. IV, S. 20.

Digitized by Google

„Aus der Geschichte der ehemaligen Universität Altorf“ Histor.-polit. Blätter 109. Jahrg. 1892, S. 17—35, 111—120).[1])

e) Adam Henrich Lackmanns „Geistreiche Gedichte, zur Erweckung heiliger Regungen, grösstenteils aus gantzen Sammlungen der Berühmtesten Poesien nach der Wahl der besten erlesen, zum theil aber itzo allererst ans Licht gestellet, und nebst einer Vorrede von dem Zeugniss der Lieder für die Wahrheit der Religion ausgefertiget.“ Hamburg, bey Theod. Chr. Felginers Wittwe. 1730 bzw. 1735 (2. Aufl.).

Diese Sammlung — beide Auflagen stimmen nach Seitenzahl und Wortlaut, sogar im Verzeichnis der Druckfehler genau überein — enthält 26 geistliche Gedichte Neukirchs, die nach Hanckes geistlichen und moralischen Gedichten (1723) abgedruckt sind. Den „am Creutze redenden Heyland“ schreibt Lackmann (S. 254—267) Neukirch zu, während er bei Hancke ohne die Chiffre B. N. steht, also Hancke selbst angehört.

Vereinzelt stehen ausserdem noch Neukirchsche Gedichte im Anhang von

f) [Friedr. Rud. Ludwig von Canitz'] „Nebenstunden Unterschiedener Gedichte.“ Berlin, bei Rüdiger,

und zwar in den Ausgaben von 1702, 1703 und 1708. Sie finden sich alle in HS und bei Gottsched. Ferner, zum Teil anonym, in

g) „Des neu eröffneten Musen-Cabinets aufgedeckten poetischen Werken ... von Erdmann Uhsen“, Leipzig 1715.

Auch sie stehen alle in HS und bei Gottsched.

h) Menantes' „Auserlesene und noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener Berühmten und geschickten Männer“

[1]) S. Jahresberichte f. Littgsch. Jahrg. 1892. I 10: 255.

Digitized by Google

brachten, Halle 1718, ein sonst nirgends gedrucktes Gedicht Neukirchs „auf Herr M. George Heinrich Ayn“ (S. 112—116) und S. 265—267 eine Reihe von 8 Epigrammen „Bei der Assemblée zu Charlottenburg Anno 1709. auf einige hohe Anwesende“. Die Epigramme stehen auch, 9 an der Zahl, eines „auf einen Ungenannten“ ist noch hinzugekommen, in

i) „Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Nachrichten und Anmerkungen, welche die Sprache, Beredsamkeit und Dichtkunst der Deutschen betreffen“. Stück IV (Leipzig 1744), S. 660.

Die

k) „Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“

enthalten im 13. Stück (a. 1735) und im 15. (a. 1736) ebenfalls einige Gedichte Neukirchs, die Gottsched mit Ausnahme von zwei („Schreiben der Minerva an den Erbprinzen von Ansbach den 12. Mai 1718“ und „Auf den Erbprinzen von Ansbach, als er von seiner Reise nach Pommersfelden und Baireuth glücklich zurückgelangte 10. November 1724“) aufgenommen hat. Das Gedicht „auf die Geburt des Sächs. Churprinzen Oktober 1696“ war bereits in Uhses Musenkabinet S. 776—779 abgedruckt.

Neukirchs „Dancksagung der Venus an den Verfasser des Triumphs der Liebe“ findet sich, wie bereits S. 13 anm. 2 erwähnt wurde, nur im 2. Bande S. 623 von

l) „Des Herrn von Besser Schrifften, Beydes in gebundener und ungebundener Rede“ hsg. von J. U. v. König, Leipzig 1732.

Die

m) „Wochentliche Onolzbachische Nachrichten“

brachten in der Nummer vom Mittwoch den 22. November 1741, S. 374 f. die „Übersetzung einer Scene aus dem Pastor fido von Herrn Benjamin Neukirch“. Es ist der 4. Auf-

Digitized by Google

tritt der 3. Handlung, beginnend „O Mirtillo, Mirtillo anima mia“. Die Übersetzung, die sonst nirgends gedruckt ist, sei in der Anmerkung mitgeteilt.[1])

---

[1]) Neukirchs Übersetzung lautet:

Mirtill, Mirtillo, meine Seele!
Ach! könntest du in dieses Herze sehn;
In mein betrübtes Herz, das dir so grausam scheinet,
Und doch halb sterbend dich beweinet:
Ich weiss, du trügest mit mir Armen
So viel und mehr Erbarmen,
Als du von mir verlangst. Jedoch es ist geschehn!

Armseeligster Mirtill! trostlose Amarille!
Wie gar unglücklich ist doch beeder Wunsch und Wille?
Was hilfft es, dass Mirtill mir hold und günstig ist?
Was hilfft es dich Mirtill, dass du geliebet bist?
Wenn das Verhängniss unsre Triebe
Zerreist und sündlich nennt:
Und wenn du, trügerische Liebe!
Umsonst vereinst, was das Verhängniss trennt.

Ihr wilden Thiere seyd viel glücklicher als wir,
Denn euch hat die Natur im Lieben
Kein anderes Gesetz als Lieben vorgeschrieben.
Der Menschen Recht allein ist voll Unmenschlichkeit,
Weil es den Liebenden mit Schmach und Schande dräut.
Wenn Lust zur Sünde so versüsst,
Und Sünde fliehn, so nöthig ist:
Ey was bist du denn, Natur! dass du kein Gesetze hörest?
Ey was bist du denn, Gesetz! dass du die Natur zerstörest?

Jedoch was Tod? der ist noch nicht verliebt,
Der nicht sein Blut für das Geliebte giebt.
Mirtillo, wollte Gott! wir hätten für die Sünden
Nichts weiter zu empfinden
Als Schwerdt und Todes-Pein!

O heilge Ehre! dir allein,
Du Gottheit rein und wahrer Tugend,
Dir sey die Regung meiner Jugend,
Die mich unschuldig schuldig macht,
Durch dein wohl hart - doch heiliges Gesetze
Zum Opffer abgeschlacht.

Digitized by Google

2 Schriften Neukirchs sind noch übrig, bei denen es unsicher ist, in welche dieser 4 Rubriken sie einzureihen sind. Es sind dies seine

α) „Politische und moralische Maximen in der Konversation,“

die Braunschweig 1726 8° gedruckt worden sein sollen, und seine

β) „Staatslehre,“

die Braunschweig 1731 8° erschienen sein soll.

Falls die beiden Schriften wirklich gedruckt wurden, — auffallend ist es, dass sie nur in Zedlers Universallexikon Bd. 24, S. 235 und danach die erste auch in Vockes Ansbacher Geburts- und Totenalmanach. Augsburg 1796, Teil I, S. 242 Nr. 9 angeführt sind, — scheinen sie jetzt verloren zu sein. Wenigstens ist mir kein Exemplar derselben zugänglich gewesen.

Zum Schlusse dieser Aufzählung sei noch auf Fuldas Abdruck einiger weniger Neukirchscher Gedichte in dem mehrfach erwähnten 39. Bande der Kürschnerschen Nationallitteratur hingewiesen.

Und du, den ich wie meine Seele schätze,
Mirtill, verzeihe doch (O bitterer Entschluss,)
Dass ich dir grausam werden muss.
Verzeih, dass ich voll Eigensinn,
Dass ich dir unempfindlich scheine:
Da ich im Herzen doch die deine
Voll Lieb und voll Erbarmung bin.

Jedoch verlangst du dich zu rächen?
Was könnte wohl mehr mein Gemüthe brechen,
Als dein selbst eigner Schmerz?
Denn bist du noch mein ander Herz,
Wie du es denn, Trotz Erd und Himmel, bist:
So schwindet ja mein Geist durch dein verliebtes Sehnen,
So schwimmt ja, wenn du weinst, mein Blut in deinen Thränen,
So kanst du ja nicht traurig seyn,
Ich fühl es denn in meinem Herzen,
So sind ja deine Qual und Pein
Nicht deine sondern meine Schmerzen.

Digitized by Google

Zur Ergänzung des Bildes der litterarischen Thätigkeit Neukirchs ist ein Einblick in seinen sehr umfangreichen litterarischen Nachlass erforderlich. Schon oben wurde auf die von Neukirch geplante Ausgabe seiner Gedichte hingewiesen, die infolge seines Todes nicht zustande kam. Sie sollte nach dem „Lebenslauf" den Titel führen: „Benjamin Neukirchs bisher ungedruckte, theils auch wider Wissen und Willen gedruckte, aber an vielen Orten verbesserte, und von allen Anstössigkeiten gesäuberte weltliche Gedichte" und sollte aus 5 Abteilungen bestehen:

„1. Aus Schäfergedichten, dann in einem Schäferspiel, auch Liebes- und Freundschaftsbriefen.

2. In Oden, in einer Tragödie, und einem Heldengedichte, nemlich dem IV. Buch der Aeneis des Virgilii.

3. In Epigrammaten, Satyren, und Brieffen der alten Philosophen.

4. In allerhand Gedichten und Fabeln.

5. In sogenanten Jugendgedichten."

Ausserdem waren nach dem „Lebenslauf" von Neukirch noch vorhanden: „6. eine ziemliche Menge geistlicher Gedichte," 7. geistliche Sendbriefe, 8. die Psalmen Davids in Versen, 9. „Beyfällige Gedanken über alle Sonntägliche Evangelien, nebst vielen Musicalischen Stücken darüber, 10. Beyfällige Gedanken über einige Begebenheiten und Sprüche alten Testamentes, 11. Geistliche Lieder, 12. Biblische und geistliche Idyllen und geistliche Elegieen"; in ungebundener Rede: 13. der 2. Teil seiner Briefe und 14. eine Vernunftlehre, „die bis auf wenige Kapitel sehr nett und kurz zusammengefasst, vollendet," 15. ein kurzer Unterricht von der Wohlredenheit und 16. ein Collegium epistolicum.

Die erste Nachricht über diesen Nachlass hatte schon im Jahre 1735 das 13. Stück der Beiträge zur kritischen Historie etc. S. 123—136 gebracht. Die dort gegebene Aufzählung, bei Fulda a. a. O. S. 460/61 abgedruckt,[1]) be-

[1]) In Nr. 10 hat Fulda Druckfehler: „Gedichte" statt „Geschichte".

Digitized by Google

steht infolge genauerer Detailierung aus 25 Nummern, deckt sich aber fast ganz mit der des „Lebenslaufes.“ Ebenso verhält es sich mit dem von dem Fürstl. Brandenburgisch-Onolzbachschen Kriegssekretär Johann Caspar Kern, dem „neukirchischen Curator bonorum“, aufgestellten Verzeichnis im 19. Stück der „Beiträge“ S. 517 ff. Doch ist durch die Übereinstimmung der Verzeichnisse — angemerkt sei jedoch, dass „eine Tragödie“ nur im „Lebenslauf“ erwähnt ist — ein unbedingter Beweis für ihre Richtigkeit noch nicht gegeben, zumal da, wie es sich bei Besprechung des Telemach zeigte, in den ersten 10 Jahren nach Neukirchs Tod allgemeine Ungewissheit über seinen Nachlass herrschte. Die hinterlassenen geistlichen Gedichte machten nach dem 13. Stück der Beiträge 183, die weltlichen 206 geschriebene Bogen aus. Gedruckt wurden von den angeführten Nummern noch, teilweise vor Aufstellung der Verzeichnisse, 3, 8, 13 wohl vollständig, 1, 2, 5 (?), 6, 10, 11, 12 wenigstens zum Teil. Das Übrige ist mit dem gesamten handschriftlichen Nachlass Neukirchs verloren gegangen. Bei seinem Tode befanden sich seine Manuskripte in Ansbach und fielen infolge des Konkurses in die Hände von Leuten, „die sie gerne zu handgreiflichem Nutzen angewendet hätten.“ [1]) Später ging, wie es scheint, die Verfügung über sie auf den bereits erwähnten Neukirchschen Curator bonorum Johann Caspar Kern über, von dem sie möglicherweise der Kammerherr Johann Christoph Hirsch, der Herausgeber des 2. und 3. Teiles des Telemach, überkam. 1739 finden wir sie noch in Ansbach, ihre baldige, von Neukirchs Anhängern wiederholt gewünschte Veröffentlichung wird im „Lebenslauf“ angekündigt. Noch 1744 bezeichnet sie Gottsched als „noch in Anspach vorhanden“, 1745 aber waren sie nach der Vorrede zu den deutschen Briefen (Nürnberg 1745) sämtlich in den Besitz der Buchhändler Johann

[1]) S. die Vorrede zum 2. Teil des Telemach.

Digitized by Google

Adam Stein und Gabriel Nicolaus Raspe in Nürnberg übergegangen. 1757 finden wir sie, ebenfalls sämtlich, im Besitz des Buchhändlers Johann August Raspe in Frankfurt a/M., der ebenso wie die vorigen ihre vollständige Veröffentlichung in Aussicht stellt. Die nächste und letzte Notiz im Leipziger Musenalmanach auf das Jahr 1782 nennt wieder Ansbach als ihren Aufenthaltsort. Die Nachforschungen, die Ludwig Fulda nach ihnen daselbst anstellen liess, waren erfolglos; es findet sich nur noch das Manuskript des 8.—18. Buches der Telemachübersetzung im Privatbesitz des Herrn Landgerichtsdirektors Schnizlein. Die übrigen Handschriften sind zweifellos an die Verleger Raspe übergegangen und verloren worden. Die jetzige Verlagsbuchhandlung von Bauer und Raspe in Nürnberg, die auf die Firma der Neukirchschen Verleger zurückgeht, besitzt sie nicht mehr und kann über ihren Verbleib keine Auskunft geben. Möglich ist es, dass die verlorenen Manuskripte manches Interessante enthielten, das Urteil über Neukirch, wie es sich im Laufe der Untersuchung noch ergeben wird, hätte durch ihr Vorhandensein kaum eine Änderung erfahren.

Die chronologische Ordnung der Schriften ist folgende:

1. Weltlich-lyrische Gedichte und schwulstige Gelegenheitsgedichte.
2. Galante Briefe und Anweisung zu deutschen Briefen.
3. Hof- und satirische Gedichte.
4. Geistliche Gedichte.
5. Aeneis-, Sappho- und Telemachübersetzung.

Die Entstehungszeit der hier nicht angeführten Schriften lässt sich nicht genau bestimmen. Wir werden uns im folgenden im grossen ganzen der chronologischen Einteilung anschliessen.

Digitized by Google

Neukirch als Anhänger der zweiten schlesischen Schule.

Wie in seinem Leben überhaupt, so war Neukirch auch bei seinem litterarischen Schaffen praktischer, berechnender Geschäftsmann. Mit klarem Blick erkannte er stets das Lebensfähige der einzelnen litterarischen Strömungen, wusste sich für das Aktuelle zu begeistern und verstand es, durch energische Betonung des Neuen sich mit dem Nimbus des Propheten der neuen Ära zu umgeben. Sein scharfer Verstand, ein bedeutendes Sprachtalent und eine anerkennenswerte Fähigkeit, „alles, was die Zeit brachte, schnell nachzumachen,“ [1]) machte ihn dazu befähigt. Er ist auch darin wieder Produkt und Repräsentant seiner Zeit mit ihrem kritiklosen Nachgeben gegenüber allem Fremden und Neuen und ihrer Verleugnung jeglicher Individualität. Dass auch das Streben, die deutsche Litteratur der ausländischen ebenbürtig zu machen, bei ihm eine Rolle spielte, wurde schon angedeutet und wird sich im Laufe der Untersuchung noch ergeben.

Neukirchs litterarische Thätigkeit zerfällt in 2 Perioden, in die seiner Nachahmung der zweiten schlesischen Schule und die seiner Gegnerschaft zu ihr; die Grenze

[1]) S. August Kahlert: Schlesiens Antheil an deutscher Poesie. Breslau 1835. S. 59.

Digitized by Google

zwischen beiden liegt in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts. Abgesehen von einer kleinen Periode des Übergangs, teilt sich jede dieser beiden Hauptperioden wieder in 2 nach Inhalt oder Form der Gedichte getrennte Unterabteilungen. Die erste in die der Jugendgedichte und der galanten Liebes- und schwulstigen Gelegenheitsgedichte, die zweite in die der höfischen und satirischen Dichtung und der geistlich-ernsten Gedichte.

Der erste Höhepunkt des litterarischen Schaffens Neukirchs fällt in das Ende der achtziger und den Anfang der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts, also in eine Zeit, in der in Schlesien Hofmanswaldau und Lohenstein, beide bereits mehrere Jahre tot, unumschränkte Alleinherrscher auf dem Parnasse waren. Neukirch schloss sich ihrer Schule begeistert an und blieb ihr fast ein Jahrzehnt lang treu, suchte es ihnen, thatkräftig und energisch in Verfolgung des betretenen Weges, gleich -, wenn nicht zuvor zu thun, und machte sich zum Apostel ihres Ruhmes. Unrichtig ist es demnach, wie z. B. Fulda a. a. O. S. 451 es möchte, in Neukirchs schwulstigen Gedichten lediglich nur die Produkte einer irregeführten Jugend sehen zu wollen. In den Jahren 1689 und 1690 gab er den Lohensteinschen Arminius heraus und verherrlichte ihn mit überschwenglichen Worten in Prosa und Versen. Im Jahre 1695 dokumentierte er seine überzeugte Zugehörigkeit zur zweiten schlesischen Schule durch Herausgabe der Hofmanswaldauschen Sammlung, dem letzten grossen Vermächtnis der Häupter dieser Schule an die Deutschen. In der Vorrede zu HS I preist er Hofmanswaldau als „den deutschen Ovid“ und ist der Ansicht, dass ihm „seine liebeslieder nicht allein über alle deutsche, sondern auch über die meisten ausländischen poeten den sitz erworben“ hätten, den ihm „auch ins künfftige schwerlich jemand bestreiten“ werde. Noch unbegrenzter ist seine Bewunderung für den „fürtrefflichen Herrn von Lohenstein“, in dem man „allein fast alles beisammen finde, was sich in den andern nur

Digitized by Google

einzeln zeige". „Seine tragödien sind von den besten: Seine geistliche gedanken voller krafft und seine begräbniss-gedichte unvergleichlich." Und die Gedanken in seinem Arminius seien der Art, „dass wir uns nicht schämen dürffen, dieselbigen allen heutigen Frantzosen entgegen zu setzen." Nicht minder rühmt er den Stil, die „Schreibart" der beiden und wagt kaum, bereits von der galanten Poesie der Franzosen beeinflusst, bei Hofmanswaldau „etliche harte metaphoren, so er von den Welschen behalten," zu tadeln und darauf hinzuweisen, dass es diesem „an ernsthafftigkeit, dem Herrn von Lohenstein aber an zeit (! nämlich seine Schriften „noch einmahl übersehen zu können") gemangelt" habe. Diese Urteile mögen zum Beweise genügen, dass Neukirch ursprünglich ein ebenso begeisterter Anhänger wie später heftiger Gegner der zweiten schlesischen Schule war, von der er ohne fremde Beeinflussung nie abgefallen wäre.

Wie Neukirch Hofmanswaldau und Lohenstein bewunderte, so ahmte er sie auch nach. Seine poetischen Erzeugnisse im Dienste der Hofmanwaldauschen Muse sind charakteristisch für die innere Unnatur und Unwahrheit der lächerlichen, jeglichen Hintergrundes entbehrenden Verkomplimentierungspoesie der zweiten schlesischen Schule. In einigen 40 „galanten" Gedichten — er schuf selbst als erster in der Hofmanswaldauschen Sammlung die Kategorie dieser Gedichte und verschaffte ihr dadurch für die nächsten Jahrzehnte das Bürgerrecht in der deutschen Litteratur [1]) — macht er die ganze Stoffskala dieser Dichtungsgattung durch. Er klagt wie ein schöngeistiger französischer Salonheld — es berührt bei ihm, dem Philister und Pedanten, geradezu komisch — über die Marter der Liebe und die Grausamkeit der meist fingierten Dame seines Herzens. Mit besonderer Vorliebe legt er ihr sein Herz zu Füssen, [2]) das in Ketten schmachtet, und winselt

[1]) Vgl. v. Waldberg: Galante Lyrik. Strassburg 1885. S. 3.
[2]) So HS I, S. 65, 67, 68,387. II, S. 79.

Digitized by Google

und stöhnt unter ihrem Joche. Aber er liebt seine Ketten und Liebesschmerzen und möchte vor Liebe sterben und stürbe auch, wenn er nicht gerade „aus liebe leben müsste“.[1]) Dass seine Geliebte ein Wesen ist, das er eigentlich nicht lieben darf, sondern anbeten sollte (HS I, S. 384), ist selbstverständlich; diese Eigentümlichkeit haben alle galanten Geliebten. Immerhin hat aber dieses himmlische Wesen verschiedene ganz irdische Reize, die Neukirch, auch dafür hat er Sinn, in 5 Madrigalen auf Augen, Mund, Haare, Hände und Brüste seiner Sylvia in HS I, S. 29 ff. besingt, nachdem er zuvor in einem Gedicht auf ihre Gestalt festgestellt hat, dass sie eine „Pracht“ besitze, „die, wann man sie zertheilt, kan ihrer sieben binden.“ Auch versäumt er es nicht, auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinzuweisen und deshalb seine Geliebte zu heiterem, frohen Lebens- und Liebesgenuss aufzufordern.

„Ach! wirff doch einen blick auff deine silberballen,
Verstockte Sylvia,
Sie sind dem Tode nah;
Die spitzen lassen schon die rosenblüthe fallen,
Die berge ziehn die stolzen liljen ein,
Und werden bald so gleich wie deine wangen seyn.“

(s. HS I, S. 31 u. ä. II, S. 74).

Und um seinen Aufforderungen zum Liebesgenuss einen möglichst starken Nachdruck zu geben, weiss er für „ein weib, das fleisch und blut in ihrem busen trägt“ und als Jungfrau stirbt, eine geradezu erschreckende Grabschrift in Form eines Ikons auszusinnen (s. HS II, S. 75):

---

[1]) Siehe HS I, S. 56: „Als er sie das erste Mal küsste“. Der hier ausgesprochene Gedanke erinnert sehr an eine schon von M. v. Waldberg: G. Lyrik, S. 65 citierte Strophe Voitures, die auch sonst nachgeahmt wurde. Die Strophe lautet:

„Je me meurs tous les iours en adorant Syluie!
Mais dans les maux dont je me sens périr,
Je suis si content de mourir
Que ce plaisir me redonne la vie“.

Digitized by Google

„Hier lieget pech und stroh, das keine flamme fieng,
Ein schwefflicht wesen, das beym feuer nicht entbrante,
Ein zunder-voller leib, der keine glut erkante,
Ein glantz, der in der lufft wie trüber rauch vergieng,
Ein brunn, der seinen quell in feste mauren schloss,
Ein balsam, den wir nur von weitem angerochen.
Ein süsser citronat, den keine faust gebrochen,
Ein artzt, der seine krafft auf kalte tücher goss" etc. etc.

So geht es dann noch sechs Zeilen weiter, bis er schliesslich den gewählten Schluss findet:

„Und will man alles hier auf einer Zeile lesen:
Hier liegt ein todtes mensch, das keine menschin war."

Auch in der Schilderung des intimsten geschlechtlichen Verkehrs, die ja Lieblingsthema der 2. schlesischen Schule war, hat Neukirch sich versucht, wenn auch nur mit einem Gedichte „An Charatinen" (HS I, S. 56 ff.), das aber an Gründlichkeit höchstens von Bessers „Schooss der Geliebten" (HS I, S. 173 ff.) oder dem „Lustgespräch zweier herzlich verliebten Personen" (HS I, S. 75 ff.) übertroffen wird.

In allen diesen Gedichten ist Hofmanswaldau Neukirchs nächstes und unmittelbares Vorbild, auch da — es ist charakteristisch für den Einfluss der lieblichen Hofmanswaldauschen Schreibart —, wo er sich stilistisch von ihm zu emanzipieren und mehr der natürlichen Schreibart der Franzosen sich zu bedienen sucht, wie in der kleinen Gruppe der Gedichte, die speziell den Namen der „galanten" führt. Er begnügt sich im allgemeinen mit dem Metaphernschatze Hofmanswaldaus und zeigt damit, wie auch die lyrische Dichtung der 2. schlesischen Schule trotz des weiten Spielraumes, der der Phantasie durch die Metapher eingeräumt war, lediglich doch nur hölzern und formelhaft war und bleiben musste. Die Lippen sind ihm von Korallen, die Hände von Elfenbein, Schnee oder Marmelstein, die Brüste Silberballen, Zuckerballen, Berge mit Lilien; er spricht von Schnee, der Glut und Flammen speien kann, vom „leichten marmel-spiel der apffel-runden ballen", dem „schnee-gebürgten

Digitized by Google

bauch", vom „liebesnachen", vom „hals", der „voller milch von reinen lust-narcissen schwamm"; die Thränen sind ihm der „trübe schaum der herben thränen-flut", „vergiftetes saltz", „trauer-saltz" u. s. w. Die Metaphern stimmen also mit denen Hofmanswaldaus überein oder bewegen sich wenigstens ganz in ihrer Sphäre; die galanten Gedichte Neukirchs im weiteren Sinne bieten demnach formell ebensowenig wie inhaltlich etwas Originelles. Nur in der Pointe strebte Neukirch nach Originalität. „Seltsame Gedancken" einzustreuen, war ja das Ziel aller galanten Poeten und eine Forderung, die Neukirch selbst in der Vorrede zu HS I stellte. Nichts war dazu geeigneter als die Pointe, und Neukirch brachte zur pointierten Poesie eine nicht geringe Begabung mit. Doch verleitete ihn seine unermüdliche Jagd nach Spitzfindigkeiten bisweilen zu groben Geschmacklosigkeiten. Der Unwille seiner Geliebten über die Berührung ihres Busens veranlasst ihn zu folgenden Versen:

„Du sprichst: Sie (= die Hand) hat hier nichts zu suchen und zu thun.
Gar recht; Es soll auch bleiben.
Sie suchet nichts als dich, sie wünschet bloss zu ruhn,
Und ihren schertz zu treiben.
Was ursach hast du denn, dass du dich so beklagst?
Da du doch diese gunst den flöhen nicht versagst." [1])

Oder er schildert HS I, S. 31/32 die Klagen der in Kleidern eingeschlossenen weiblichen Brüste und fordert Sylvia auf, sie zu befreien:

„Wo nicht, so schneid' sie ab und wirf sie vor die rinder.
Dann wenn sie nur im finstern sollen ruhn,
So kan dirs, wann du willst, auch wohl ein schnupftuch thun."

Die ihm von der Geliebten eingeflösste Liebesglut muss (HS I, S. 31 „An Sylvien" und HS I, S. 389 „An Florinden") so gross sein, dass seine Hand schwarz wird, sobald sie den

[1]) S. HS I, S. 31 „An Sylvien".

Digitized by Google

Busen der Geliebten berührt, und HS I, S. 390 versteigt er sich zu den geschmacklosen Versen:

„Sylvia speit voller Wahn
Meines Herzens Weihrauch an.“ [1])

Immerhin aber sind derartige Fälle verhältnismässig selten, und Neukirch steht im allgemeinen an treffender Wendung der Pointe nicht hinter Hofmanswaldau zurück. Auch sonst neigt er zu Spitzfindigkeiten. So nennt er z. B. nicht ohne Humor das Berühren der weiblichen Brüste „eine handvoll sünde“ (HS I, S. 32), oder er gebraucht Wortspiele wie: „Ach Sandau! hätt' ich nicht auf deinen sand gebaut“ (HS I, S. 58) oder „Mein leben reiset fort, und dennoch soll ich leben“ (HS I, S. 68) u. a. m. Diese Ausbildung pointierter Wendungen ist zum grossen Teil auf sein Studium der französischen galanten Dichter zurückzuführen, der Voiture, le Pays, Bouhours u. a., wenn es auch schwer ist, die direkten Vorlagen anzugeben. Die Wendung „eine handvoll sünde“ findet sich in einem „Madrigal aus dem Französischen.“

Ausser in Alexandrinergedichten, Madrigalen und Sonetten, denen die meisten bisher betrachteten Gedichte angehören, sucht nun Neukirch auch auf dem Gebiet der strophischen Lyrik, der „Arie“, mit Hofmanswaldau zu wetteifern. Hier schlägt er nun wie die meisten galanten Dichter einen frischen, fröhlichen Ton an, hält sich aber, sehr im Gegensatz zu Hofmanswaldau, von sexuellen Anspielungen vollständig fern. Überhaupt muss man als Vorzug der lyrischen Gedichte Neukirchs anführen, dass sie die „Wohlanständigkeit“ weit seltener verletzen als die seines Vorbildes. Die Arien und Oden der galanten Dichter berühren im grossen ganzen, obwohl Stoffe und Terminologie im wesentlichen dieselben sind wie in den „galanten“ und „verliebten“ Gedichten, weit sympathischer

[1]) Vgl. noch HS I, S. 204 im Gedicht „Der advocierende Cupido“ die Worte des über die Grösse der Nase erzürnten Mundes der Laelia.

Digitized by Google

als diese, da in ihnen der Schwulst fast gar nicht vertreten ist. Die kurzen, meist nur 6zeiligen Strophen aus oft verschieden langen, gewöhnlich nicht mehr als 8-silbigen jambischen, trochäischen oder daktylischen Versen bestehend, boten zu breiten, bombastischen Vergleichen keinen Raum wie der lange, schwerfällige Alexandriner.[1]) Selbst Strophen, die nach Inhalt und Terminologie ganz auf dem Standpunkt der galanten Gedichte stehen, wie die folgende von Neukirch (HS I, S. 329):

Sylvia ist angenehm.
Ihre Lippen sind Korallen,
Ihre Brüste Zuckerballen,
Und ihr honigsüsses Lallen
Gleicht den jungen Nachtigallen,
Die die Mutter abgericht,
Nur ihr Herze tauget nicht".

unterscheiden sich sehr zu ihrem Vorteil von ähnlichen Alexandrinergedichten.

In den Arien entwickelt Neukirch eine grosse technische Mannigfaltigkeit und geht dabei sogar über Hofmanswaldau hinaus. Er bringt z. B. wie in dem Gedichte, aus dem die eben angeführte Strophe entnommen ist, die Pointe in Form des „Capos" oder Refrains, oder er wiederholt den Refrain am Anfang und am Schluss der Strophe wie in dem Gedichte „An Sylvien, über ihre Veränderung" (HS I, S. 390 91):

„Weinet ihr betrübten augen!
Weil der mund nicht reden kan.
Sylvia speyt voller wahn,
Da ich ihr doch nichts gethan,
Meines hertzens weyrauch an.
Weinet ihr betrübten augen!

Weinet ihr betrübten augen!
Schmertz und leiden ist zu gross . . ."

Diese Form, auch ähnlich in Neukirchs Gedicht „Auf ihren mund" (HS I, S. 331) vorliegend, wurde auch sonst

[1]) Vgl. v. Waldberg: G. Lyrik S. S. 122 und 125.

Digitized by Google

häufig angewandt. Auch Gedichte, in denen das Capo in der Mitte steht, finden sich bei ihm, so „Auf die liebe“ (HS I, S. 330) und ähnlich „Auf Rosetten“ (HS I, S. 331/32). Eine ganz besonders kunstvolle Form wendet er dann noch in dem Gedichte „An Basimenen“ an (HS I, S. 383), von dem wir einige Strophen wegen der immerhin beachtenswerten Seltenheit hierhersetzen wollen:

„Ihr waffen gute nacht! Es muss gestorben seyn.
Mein leben hat ein ende,
Und wo ich mich hinwende,
Brennt nichts als schwefel herber pein.
Denn trotz und hoffart, die den ersten mensch betrogen,
Hat meiner hoffnung auch ihr paradiess entzogen.

Es muss gestorben seyn. **Mein hertze nur geduld!**
Und fluche nicht der liebe;
Denn dass ich mich betrübe,
Ist meine mehr als ihre schüld.
Sie hat mir korn gestreut, ich disteln aufgelesen;
Sie ist mein sonnenschein, ich mein comet gewesen.

Mein hertze nur geduld! Denn mit dem tode kan
Auch deine sünde sterben . . .“

Menantes bzw. Neumeister in seiner „Allerneuesten Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen“ (Hamburg 1722) erwähnt diese Art — ein Beweis für ihre Seltenheit — nicht unter den „Oden“ und „Arien“.

Gerne hören wir Neukirch, wenn er einen humoristischen Ton anschlägt, falls er nicht dabei albern wird. So sind recht ansprechend die beiden Scherzlieder HS I, S. 381—83 und I, S. 387/88, die allerdings, besonders das erste, den Charakter der Jugendgedichte tragen und zweifellos aus Neukirchs Studentenzeit stammen. Leider aber verführt ihn, ähnlich wie bei der Pointe, die Sucht nach drastischen, humoristischen Wendungen bisweilen zu derben Albernheiten, wie in dem „Schertz-gedichte an Leonoren, über die plintzen“ [1]) (d. i. Eierkuchen), in dem er das Leben einer

[1] S. HS I, S. 32—34.

Digitized by Google

Plinze, von dem Moment an, wo das Mehl, aus dem sie gebacken wird, als Korn aus der Erde wächst, bis zu dem Augenblick, wo sie „in den bauch geschickt“ wird, mit dem Leben eines Menschen zu vergleichen sucht. Zur Illustration, was bei diesem Vergleich herauskommt, nur ein Beispiel:

„Wann euch (scil. den Plinzen bzw. dem Korn) der flegel nun den buckel abgeklopfft
So schicket man alsdann die Körner in die mühlen,
Und endlich wird das mehl in einen sack gestopfft.
So wann die Herren (= Lehrer) uns die hülsen abgetreten,
Und wir den Calepin bis auf den band verstehn,
So sehn wir allererst auf Universitäten,
Dass weissheit und verstand auch durch die mühle gehn.
Dann was wir vor gelernt, wird alles umgekehret,
Man dränget die vernunft in enge kercker ein,
Biss der gelehrte stein den groben rest verzehret,
Und unsre reden kern, die sitten tugend seyn.
Dann strotzt man wie ein sack vor lauter phantaseyen,
Man zeigt von aussen schon, was man verborgen trägt . . . .“

Unter den „Arien“ finden sich nun einige, die sicher zu dem Frühesten gehören, was Neukirch im Stile Hofmanswaldaus gedichtet hat. Sie kennzeichnen sich sofort durch geringere Glätte der Verse und durch ein unverkennbares Ringen mit dem Ausdruck. Hierher gehören HS I, S. 327, 328, 337, 384 („An Floretten“). Aber es finden sich darunter auch solche, die zu den frühesten poetischen Erzeugnissen Neukirchs überhaupt gehören und in eine Zeit fallen, wo er, noch unbeeinflusst von Hofmanswaldaus Stil, „Opitz' klarem Bach“ nachging. Hier sind in erster Linie zu nennen die beiden bereits angeführten Scherzgedichte, von denen das erste (HS I, S. 381—383) ein damals beliebtes Thema, die Plagen junger Ehemänner, behandelt, und ferner 2 kleine Liebesliedchen: „Auff die liebe“ (HS I, S. 330) und „Auf Rosetten“ (HS I, S. 331/32), die bei ihrer Frische und Natürlichkeit anmuten wie kleine Volksliedchen und zu dem Besten gehören, was Neukirch auf lyrischem Gebiet geschaffen hat. Auch dürften sie nach Glätte und Leichtigkeit in jener Zeit

Digitized by Google

nicht viele ihres gleichen haben. Die erste Strophe des Gedichtes „Auff die liebe“ sei hierher gesetzt:

„Ach! was wird durch Amors hand
Nicht auff erden ausgericht?
Man vergisst das vaterland,
Aber seine liebste nicht.
Man verlässet hof und haus,
Man versäumet freund und schmauss,
Aber seine liebste nicht.“

Selbst leise Klänge der Empfindung, die die Lyrik jener Zeit sonst nicht kennt, klingen durch, und Günther, der Bewunderer Neukirchs, hat sicher hierin manches von ihm gelernt.

Über Neukirchs Versuche in der Lieblingsgattung der Galanten, dem Epigramm, ist wenig zu sagen. Sie umfassen eigentliche Aufschriften und Sinngedichte. Die ersteren, „Grabschriften“, zusammen 31, meist auf historische Persönlichkeiten, Dichter, Gelehrte und Feldherrn, ganz in der Art Hofmanswaldaus, stehen nur in Hohbergs Beitrag zum schlesischen Helicon S. 278 ff. Einige haben Parallelen bei Hofmanswaldau, so die auf Alexander M., Gustav Adolf, Opitz, Aretino, Justus Lipsius, Erasmus von Rotterdam und Diogenes, und zeigen stellenweise sogar in Gedanken und Ausdruck Beeinflussung von seiner Seite So lautet Neukirchs Epigramm auf Gustav Adolf:

„Hier ruht ein tapffrer Held, der Trug und List erlegt,
Den nur der Meichel-Mord in diese Grufft getragen;
Was sein durchlauchtig Haupt vor Sieges-Palmen trägt,
Wird gantz Europa dir mit tausend zungen sagen.

Hofmanswaldaus entsprechendes Epigramm schliesst:

„Vor Lützen hat mein Muth mich in das Grab geleget,
Doch fiel ich als ein Baum, der tausend Äste schläget.“

Neukirch auf Alexander M. beginnt:

„Mir war das Herz zu gross und diese Welt zu klein“,

Digitized by Google

Hofmanswaldau:

„Mir war die Welt zu klein . . . "

Im allgemeinen steht Neukirch in den Grabschriften an Gedankenfülle sowie Kürze und Prägnanz des Ausdruckes hinter seinem Vorbilde zurück; ermüdend wirkt bei ihm schon der häufig sich wiederholende, in der ausländischen Epigrammenlitteratur allerdings sehr beliebte Anfang: „Hier liegt . . .", „hier ruht . . .", „. . . ruhet hier".

Die „Sinngedichte", von den Grabschriften meist durch grösseren Umfang und dadurch unterschieden, dass sie nicht eigentlich als Aufschriften gedacht sind, beziehen sich auf historische Persönlichkeiten, daneben auch auf Vertreter verschiedener menschlicher Schwächen. Unter den ersteren ragen eine Reihe recht markiger Epigramme gegen Ludwig XIV. hervor, so „Auf die Wegnahme Strassburgs 1681", „Auf das bildniss des Königs in Frankreich und die dabey brennende lampen" u. a. m. Das erstere lautet:

„Ihr Deutschen saget doch zu euren nachbarn nicht,
Dass Frankreichs Ludewig den frieden mit euch bricht,
Indem er Strassburg nimmt. Er spricht: Es ist erlogen,
Ich hab euch nicht bekriegt, ich hab euch nur betrogen."

Dieses und ähnliche Epigramme zeigen eine beachtenswerte vaterländische Gesinnung Neukirchs; vereinzelt stehen sie jedoch durchaus nicht da. Und in ihnen gar eine patriotische That sehen und wie Fulda a. a. O. S. 456 an Walther von der Vogelweide denken zu wollen, dürfte doch zu gewagt sein. Von den Epigrammen Neukirchs auf Danckelmann scheint eines, wohl das schlechteste (HS I, S. 90):

„Schreib, sprach die Poesie: Ja sagt ich, wo ich kan.
Schreib, sprach sie, dieses nur: Der treue Danckelmann".

von C. H. in HS IV, S. 246 parodiert worden zu sein.[1])

[1]) Das betr. Epigramm HS IV, S. 246 lautet:

„Schreib, sprach die poesie: ja, sagt ich, wo ich kan.
Schreib, sprach sie, bringst du gleich nur possen auf die bahn."

Digitized by Google

Auch des poetischen Briefes, der wichtigsten und charakteristischsten Dichtungsgattung der Galanten, hat Neukirch sich naturgemäss bedient. Seine hierhergehörigen Gedichte, es sind nur wenige,[1]) enthalten wie die ähnlichen Hofmanswaldaus [2]) meist nur langgesponnene Liebesversicherungen und charakterisieren sich, wie überhaupt bei den Galanten, als Briefe oft schon durch den Anfang. So (HS I, S. 61):

„Ach könnte dir mein hertz wie meine dinte fliessen!
Ach zöge dieses blat auch meine seuffzer an!"

Oder (HS I, S. 66):

„Wenn meine feder nicht mit rosen-zucker quillet,
Wenn eckel und verdruss aus allen zeilen steigt . . ."

Auch sonst bieten Neukirchs galante poetische Briefe inhaltlich und formell nichts Auffallendes. Dagegen interessieren sie uns in stilistischer Hinsicht wegen des in ihnen vorherrschenden Schwulstes. Die Metaphorik nimmt in ihnen einen unverhältnismässig breiten Raum ein und unterscheidet sich — das ist das Wesentliche und Wichtigste — teilweise schon von der Hofmanswaldaus. In den poetischen Briefen können wir das erste Mal Spuren des Einflusses des zweiten grossen Vorbildes Neukirchs, des andern Hauptes der zweiten schlesischen Schule, Lohensteins erkennen.

Man hat die uns vorliegende Periode der dichterischen Thätigkeit Neukirchs die Hofmanswaldau-Lohensteinsche genannt. Diese Bezeichnung deutet nicht nur die Thatsache seiner Abhängigkeit von diesen beiden Männern an, sondern sie bestimmt auch einen zeitlichen und graduellen Unterschied ihrer Einwirkung auf ihn. Lohensteins Einfluss machte sich nicht nur zeitlich etwas später, sondern auch weit stärker und nach-

[1]) So HS I, S. 56 ff.; 61 ff.; 64 ff.; 66 ff.; II, S. 74 ff.; 78 ff.
[2]) Vgl. Ettlinger a. a. O. S. 44.

Digitized by Google

haltiger geltend als der Hofmanswaldaus. Wie Neukirch den ersteren in der Vorrede zu HS I mehr bewunderte, so ahmte er ihn auch — die umgekehrten Angaben der meisten Litteraturgeschichten sind falsch — mehr nach. Seine lyrischen Gedichte gehören wohl zum grössten Teil, mit Ausnahme der kleinen Gruppe der „galanten", der 2. Hälfte der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts an. Mit ihnen ist der Einfluss Hofmanswaldaus auf Neukirch im wesentlichen erschöpft. Lohensteins Einfluss machte sich, wie aus einzelnen datierbaren oder datierten Gelegenheitsgedichten festgestellt werden kann, seit etwa 1689 mit elementarer Gewalt geltend und beherrschte von da an bis zum Abfall Neukirchs von den Schlesiern überhaupt seine ganze dichterische Produktion. Und gerade die Thatsache der alles umfassenden und alles bezwingenden Macht, mit der der Lohensteinismus in Neukirchs Gedichten allenthalben auftrat, nachdem er in ihnen Eingang gefunden hatte, nötigt uns auch, die von ihm noch nicht beeinflussten lyrischen Gedichte im grossen ganzen in die Zeit vor 1689 zu setzen. Wenn Gottsched die 1695 erschienenen „Galanten Gedichte" Neukirchs in der Vorrede zu seiner Ausgabe (S. 14 unpag.), irregeführt durch die wenigen darunter befindlichen französierenden Gedichte, als Beweis dafür anführen will, dass Neukirch „seine vorige hochtrabende Art zu denken und zu schreiben völlig hatte fahren lassen", so wirft das ein bedenkliches Licht auf seine kritische Fähigkeit und seine Kenntnis des von ihm so sehr geschmähten Hofmanswaldau (beachtenswert ist es übrigens, dass er gerade die schlimmsten der „galanten Gedichte", wie das schon citierte „Ach wirf doch einen Blick auf deine Silberballen", nicht abdruckt), ist andererseits jedoch auch bezeichnend dafür, dass für ihn der verdorbenste Geschmack Neukirchs in erster Linie durch dessen Lohensteinsche Schreibart repräsentiert wurde.

Hofmanswaldaus und Lohensteins Stil, so oft sie auch neben einander gestellt werden, und der letztere als eine

Digitized by Google

weitere Ausartung des ersten betrachtet wird, und so sehr sie sich auch in der rücksichtslosen Herrschaft der Metapher gleichen, sind doch im Grunde durchaus verschieden. Ursprung, Art und Zweck der Metaphern, denn nur diese kommen in Betracht, weichen von einander ab. Bei Hofmanswaldau sind sie im wesentlichen Erzeugnisse einer dichterischen Phantasie, bei Lohenstein des gelehrten Verstandes. Ersterer will durch sie verdeutlichen, versinnlichen, Abstraktes konkretisieren, letzterer will seine Gelehrsamkeit zeigen und zugleich belehren. Hofmanswaldau sucht durch sie die deutsche poetische Sprache zu bereichern und zu bilden, sie der ausländischen ebenbürtig zu machen, bei Lohenstein kommt die Form erst in zweiter Linie in Betracht, die Metapher ist für ihn ein Hauptmittel, „hohe Gedanken" einzustreuen. Hofmanswaldaus Metaphern sind die Produkte des Einflusses fremder, namentlich der italienischen Litteratur, die Lohensteins sind im wesentlichen Auswüchse der gelehrten Dichtung überhaupt, und nicht mit Unrecht hat man schon behauptet, dass in diesem Sinne bereits Opitz als Vorläufer Lohensteins gelten könne. Daraus ergiebt sich nun auch die Verschiedenheit der Art der Metaphern bei beiden Dichtern. Hofmanswaldau setzt sie aus bekannten Elementen zusammen und wird oft nur durch allzugrosse Häufung undeutlich, Lohenstein nimmt sie mit Vorliebe aus den unbekanntesten Gebieten, so dass sie ohne weitgehende Kenntnisse nicht zu verstehen sind und, statt zu verdeutlichen und zu erläutern, selbst wieder durch Anmerkungen erklärt werden müssen.

Mit dem Jahre 1689 etwa, wie bereits erwähnt wurde, geht nun Neukirch von der Nachahmung Hofmanswaldaus zu der Lohensteins über. Die äussere Veranlassung zu diesem Schritt dürfen wir in dem eifrigen Studium sehen, das Neukirch gerade zu jener Zeit dem Lohensteinschen Arminius angedeihen liess, und in der Begeisterung, von der er für dieses Werk erfüllt wurde. Der innere Grund aber liegt darin, dass Neukirch seiner ganzen Beanlagung und

Digitized by Google

Begabung nach weit mehr mit Lohenstein als mit Hofmanswaldau verwandt war. Hofmanswaldau besass dichterisches Talent und poetische Phantasie, beides ging Neukirch ebenso wie Lohenstein ab. Dagegen teilte er mit diesem den doktrinären Zug und die zeitgemässe Neigung zur Polyhistorie. Dazu kommt noch als sehr triftiger Grund, dass das Einflechten polyhistorischer Kenntnisse, wie Neukirch in seinem Absagegedicht an die Schlesier selbst gesteht, die Gedankenarbeit des Dichters wesentlich erleichterte; für Neukirch ein sehr gewichtiger Faktor, der, wie er selbst wiederholt bekennt, sich nicht in den „Orden" zählen konnte,

„der mit der schnellen post zum musenberge reist,
der verse, wie ein brunn das wasser, von sich geusst,
und zehen bogen kunst aus einem ermel schüttelt." [1])

Die sehr verschiedene Begabung, die Neukirch zur Nachahmung Hofmanswaldaus und Lohensteins mitbrachte, zeigt sich auch sehr deutlich an seinen dichterischen Erzeugnissen. Er folgte, wie wir gesehen haben, den Spuren Hofmanswaldaus unselbständig und meist ohne über ihn hinauszugehen. Das giebt bei ihm schon den sicheren Beweis dafür, dass er sich auf Hofmanswaldaus Gebiet nicht recht heimisch fühlte. Ohne äussern Anstoss betrat er zwar nie eine neue Bahn, aber wenn er sie betreten hatte und sie ihm einigermassen zusagte, strebte er selbständig vorwärts. Das zeigen gerade seine Gedichte im Geschmacke Lohensteins. In dem gelehrten Unrate von historischen, mythologischen, geographischen, astronomischen, zoologischen, botanischen und andern Gleichnissen fühlte er sich in seinem Elemente und suchte seine Kraft zu bewähren. Und es gelang ihm, seinen Meister noch zu übertreffen. Alle die Gelehrsamkeit, die Lohenstein in seinen Werken niedergelegt hat, finden wir in gewissenhaftem Auszuge in dem kleinen Rahmen der Gedichte Neukirchs aus jener Zeit wieder, so

[1]) S. HS I, S. 119.

Digitized by Google

gründlich, dass wir ihm den traurigen Ruhm zuerkennen müssen, unter allen Anhängern des gelehrten Schwulstes der zweiten schlesischen Schule das Hervorragendste und Menschenmöglichste geleistet zu haben.

In Betracht kommen hier in erster Linie seine Gelegenheitsgedichte aus jener Zeit, die „Hochzeit-", Begräbnifs-" und „Vermischte Gedichte", deren auch er wie alle damaligen Poeten trotz ihrer eigenen, immer wiederkehrenden Klagen gegen die Gelegenheitsreimerei eine grosse Anzahl hinterlassen hat.

Am wenigsten von Lohenstein beeinflusst sind unter diesen die Hochzeitgedichte, deren Zahl ohnehin sehr klein ist — es sind nur drei, die hierher gehören —, und die kaum etwas Bemerkenswertes bieten. Nur darauf sei hingewiesen, dass sie sich von dem bei Hofmanswaldau beliebten Schema [1]) fernhalten und Venus und Cupido fast ganz aus dem Spiele lassen. Am meisten ähnelt er diesem noch in dem Gedichte: „Der vertheidigte Pythagoras oder die bei der Viccischen vermählung behauptete wanderung der seelen", in dem er mit einem Hinblick auf die Brautnacht und den innerhalb Jahresfrist erscheinenden Erben schliesst. In dem Hochzeitssonett (HS III, S. 145/46) treten Venus und Cupido ähnlich wie bei Hofmanswaldau im Dialog auf.

Dagegen macht sich in den damaligen Begräbnisgedichten Neukirchs der Lohensteinismus mit seiner ganzen Stärke geltend. Sie sind überschwemmt von den Fluten gelehrter und geschmackloser Vergleiche, die den eigentlichen Inhalt und Gedankengang ersticken und sich als einzigen Zweck der Gedichte darstellen. Beispiele für das, was Neukirch sich auf diesem Gebiet leistet, werden folgen. Schon J. J. Breitinger zog in seiner „Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse" (hsg. durch Bodmer, Zürich 1740)

[1]) S. Ettlinger a. a. O. S. 43.

Digitized by Google

in dem Abschnitt „von den Lohensteinschen Gleichnissen“ gegen diese Vergleiche zu Felde und verwarf sie als „blosse Gleichnisse, die keine Kraft haben zu beweisen“, von dem allerdings einseitigen Standpunkte aus, dass Vergleiche nur dann zulässig seien, wenn sie „zugleich ähnliche Beyspiele eines allgemeinen unstreitigen Grundsatzes“ [1]) seien, also dass, um moderne Termini zu gebrauchen, nur Gleichnisse, nicht aber Vergleiche Beweiskraft hätten.

Naturgemäss konnte Neukirch bei dem gelehrten Wuste in den Begräbnisgedichten keine wirklich empfundenen Töne anschlagen, zumal da er ja auch hier wie in den Liebesgedichten dem Inhalt meist fremd gegenüberstand. Nur das Gedicht auf den Tod des mit ihm offenbar nahe befreundeten Adam Bänckner in Brieg (HS II, S. 181 ff.) macht eine Ausnahme, vor alle anderen könnte man als Motto den fast wie ironische Selbstkritik klingenden Vers Neukirchs aus dem Trauergedicht auf den Tod des Markgrafen Friedrich Wilhelm von Ansbach (HS VII, S. 251 ff.) setzen:

„So kalt dein leichnam ist, so kalt ist mein gedichte.“

In der Regel wählt Neukirch für die Begräbnisgedichte irgendein, in günstigen Fällen zu dem Leben, Stand oder Namen des Verstorbenen in Beziehung stehendes Thema, das anlässlich „des seligen Hintritts“ des Gefeierten „vorgestellt“ wird. So behandelt er „die vollkommenheiten einer fürstlichen seelen“ bei dem Tode des Herzogs Rudolf Friedrich von Schleswig-Holstein (HS I, S. 131 ff.), „den kern aller Prediger und Christen“ bei dem Tode Dr. Johann Acoluths in Breslau 1689 (HS I, S. 157 ff.), „die dreyfache glücks- und ehrenkrone bey dem hintritt Frauen Catharina von der Lith“ (HS I, S. 127 ff.) u. s. w. Solche und ähnliche Themen legte man damals mit Vorliebe den Gelegenheitsgedichten zu Grunde, um etwas Abwechslung in die sonst

[1]) S. Breitinger a. a. O. S. 479 f.

Digitized by Google

noch trostlosere Einförmigkeit dieser Gedichte zu bringen, deren offiziellen Ton schon Opitz angegeben hatte, und deren inhaltliche Zergliederung die damaligen Poetiker eingehend beschäftigte. Gerne nahm Neukirch auch Aussprüche hochgestellter Persönlichkeiten, „gekrönte Worte", als Themen für seine Gelegenheitsgedichte. Die Vorliebe für solche Worte war ja ein bezeichnender Zug des „politen" Zeitalters.[1]) Besonderer Beliebtheit scheint sich der Ausspruch der Königin Elisabeth von England: „Ich sehe und schweige" erfreut zu haben. Neukirch verwertet ihn zweimal, als Thema des Begräbnisgedichtes auf die Frau von Meinders „Fuge, tace, quiesce" (HS I, S. 136 ff.) und in dem Gedichte „die verachtete Eitelkeit" (Hohberg, Beitr. . . S. 57). Auch einem Leichengedicht in Uhses Neueröffnetem Musenkabinet (S. 391—393) liegt dieser Ausspruch zu Grunde. Ähnlich müssen die Worte der von König Heinrich vertriebenen Prinzessin Anna von England: „Sie (= die Laute) ist zu Thränen worden" für Neukirch das Thema eines Begräbnisgedichtes abgeben.

Die Anlage der einzelnen Gedichte ist durchweg sehr ähnlich. Eine Einleitungsstrophe giebt die nähere Erklärung des Themas, worauf nach einigen allgemeinen Betrachtungen oder auch sofort die Anwendung auf den gegebenen Fall folgt. Den eigentlichen Inhalt bilden dann hinter bombastischem Schwulst versteckte Bemerkungen über die Eitelkeit alles Irdischen, überschwengliche Lobsprüche auf die Tugenden des Verstorbenen, namentlich seine Frömmigkeit, und schliesslich verheissungsvolle Trostblicke auf das Jenseits und das ewige Leben. Den standhaften Mut der Frau von der Lith weiss er z. B. HS I, S. 129 mit folgenden erhebenden Versen zu besingen:

„Sie wuste, dass um klee und grünen rossmarin,
Auch gifftiger napel und coloquinten blühn,
Dass selbst der balsam muss aus schnitt und wunden quellen,

[1]) S. Borinski: Baltasar Gracian. S. 71.

Digitized by Google

Und darum lachte sie, wenn wolck und donner brach,
Und ahmte der natur der klugen bienen nach,
Die auch den schirlings-saft in honigseim verstellen."

Ihre Herrlichkeit im ewigen Leben schildert er (S. 130) folgendermassen:

„Gesetzt, dass Südland nun gesunder lüffte sey;
Es schätze Persien sein Tebris fieber-frey,
Es baue Waldemar ihm tausend sichre thäler:
So schaut sie alles doch wie Sodoms äpffel an,
Auff die der blasse tod diss urtheil schreiben kan:
Von aussen Carmesin, von innen dunst und fehler."

Eine grosse Vorliebe zeigt Neukirch auch, nicht nur in den Begräbnis-, sondern auch in den „vermischten" Gedichten, die alle stilistischen und inhaltlichen Mängel mit jenen teilen, für bis in die kleinsten Einzelheiten durchgeführte Vergleiche zweier Dinge. „Ausführliche historische Gleichnisse" nennt sie Breitinger a. a. O. S. 490 ff., die „in einer verknüpfften Ordnung unterschiedliche Ähnlichkeiten, die zwischen zweyen Dingen, als dem Bilde und Gegenbilde vorhanden sind", anführen. Ein Gedicht dieser Form, die man als eine Art Gegenstück zu der des Ikons ansehen könnte, ist das bereits genannte „Scherzgedicht über die Plinzen". Ferner gehört hierher: „Der Eichbaum bey dem Gutsmuthischen Begräbnisse fürgestellet, an. 1690" (HS I, S. 154—157), „über die von Seiner Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg geschützte nachtigallen" (HS I, S. 212—216) und bis zu einem gewissen Grade auch „die glückselige Zahl sieben, in Sr. Excellenz von Danckelmann fürgestellet" (HS I, S. 180—186). Auf den Unsinn und die Geschmacklosigkeiten, die Neukirch bei diesen Vergleichen zu Tage fördert, wurde schon bei dem Gedicht über die Plinzen hingewiesen, hier seien nur noch einige weitere Belege gegeben. So einige Stellen aus dem „Eichbaum":

„Sein erster Kindergang in der verwirrten welt
Nahm witz und lehren schon von jungen eichenzweigen:
Denn wie ihr zartes holtz sich, wie es uns gefällt,

Digitized by Google

Von unsern händen läst nach jeder forme beugen:
So fiel sein hertze bald der eltern willen bey,
Und liess wie Cimon sich zur Tugend aufwärts richten . . ."

„Mit zeit und jahren wuchs auch die erfahrenheit,
So wie ein eichenbaum von vielen sturm und winden . . ."

„Er suchte jederman mit liebe zu umfassen,
Und hat mit Phocion den gringsten nicht gekränckt,
Wohl aber vielen so wie eichenbäume bienen
Zu ihrem aufenthalt und schutze müssen dienen . . ."

Nechst liebe soll ein mensch auch klug im rathe seyn,
Nach art der wider gifft bewährten eichen-rinden.
Denn klugheit muss die noth mit zucker überstreun;
Wie ärtzte wund und schmertz mit eichenlaub verbinden . . ."

Dem Gedicht auf die geschützten Nachtigallen, in dem Neukirch in ähnlicher Weise sein Schicksal mit dem der Nachtigall zu vergleichen sucht, anknüpfend an die, übrigens nur in einer Anmerkung zu diesem Gedichte angeführte Sage von Philomele, der Tochter des athenischen Königs Pandion, widmet Breitinger a. a. O. S. 493—500 eine eingehende, ironisierende Besprechung und Kritik. [1])

Die gegebenen Beispiele können auch als Stilproben der Neukirchschen Gelegenheitsgedichte, als Zeugnis für die Herrschaft des „verworrenen Galimathias" in ihnen gelten. Eine auch von Breitinger a. a. O. S. 472 citierte Strophe aus der Lobschrift über den andern Teil des Arminius, vielleicht eine der berüchtigtsten Neukirchs, sei noch als Muster hierher gesetzt:

---

[1]) Ein kleines Versehen ist Breitinger mit untergelaufen. S. 498 heisst es bei ihm:

„Sie (= die Nachtigall) singet nicht länger, als bis die Sommer-Hitze kömmt, alsdann giebet . . . ", während die Stelle HS I, S. 214 lautet:

„Doch wenn der sonne glut den himmel angezündet,
So giebt dein lust-gesang der erden gute nacht".

d. h. die Nachtigall singt nur bei Nacht.

Digitized by Google

„Das macht die meisten seyn vor grossem eyfer blind,
Und führen gall und zorn im kopffe, wie sardellen:
Drum kan ihr urthel, das von wermuth fast zerrinnt,
Wie quitten nicht zugleich mit muscateller quellen.
Den andern mangelt gar zuweilen der verstand.
So wie den krebsen blut, und wilden bäumen feigen.
Ja wenn ihr geist sich soll im alterthume zeigen,
So ist den ärmsten offt das jota kaum bekant:
Und dennoch soll ihr ruhm nach tausend klugen Griechen,
Und ihre feder, wie Cardanus athem riechen."

Solche Verse hätte Hofmanswaldau oder einer seiner Nachfolger nie zu schreiben vermocht, und selbst bei Lohenstein dürften sie schwerlich ihres gleichen haben. Auch einzelne Vergleiche sind häufig geschmacklos, so wenn Neukirch die Nacht „den affen der natur", Gott und Frömmigkeit einen „noth- und gifft-saphir" nennt, der die Sünde so vertreibe, wie „ein pestgeschwüre weicht vor schimmernden saphiren", wenn er meint, dass ein Apfel oder ein Stück Zucker Kinder oft mehr ergötze, „als affen honigseim im hunger trösten kan," wenn er die Frau von Meinders mit einem Chamäleon, die Gottesfurcht mit grünen Schoten vergleicht u. s. w. Ganz widersinnig sind folgende Zeilen (HS I, S. 129):

„Denn statt der aschen tranck sie Christi freuden-wein,
Vor kohlen schluckte sie nur himmelsflammen ein ...",

die allerdings mehr an Hofmanswaldausche Vergleiche erinnern.

Eine besondere Vorliebe für die eine oder andere Art von Vergleichen lässt sich bei Neukirch kaum feststellen, er nimmt sie wie sein Vorbild Lohenstein aus allen erdenklichen Gebieten. Häufiger kommen bei ihm vor, „magnet" und „compass", die sich nach dem „pole", dem „norden", dem „agtstern" u. s. w. drehen. Auch der „baum von Japan, der von dem regen stirbt und in der sonne grünet", findet sich wiederholt, ebenso für den Gedanken „per aspera ad astra" die Verse:

Digitized by Google

„Denn wer in Canaan nach milch und honig ringet,
Muss in Egyptenland vor knecht und sclave seyn."

Gerne leitet er auch Vergleiche mit der bisweilen fast komisch berührenden Wendung „vielleicht, weil . . ." ein. So in Hohberg, Beitr. S. 184:

„Ein Land, das Übermuth und Eitelkeit erhebt,
Kan in der Länge so, wie Mertzen-Schnee, bestehen,
Vielleicht, weil Tausendschön nur einen Sommer lebt,
Und Rosen offtermahls im Blühen schon vergehen."

Oder Hohberg S. 188:

„So weiss Gelehrsamkeit die Grossmuth wohl zu küssen,
Und giebt dem Adel Glantz, der Tugend Schein und Licht.
Vielleicht, weil Feigen stets mit vieler Mühe grünen,
Und Kluge nur durch Schweiss dem Vaterlande dienen."

Oder er spricht in HS I, S. 183/84 die kaum wahrscheinliche Vermutung aus, dass Danckelmann bei seinen Entschlüssen vorsichtig zu Werke gehe,

„Vielleicht, weil mispeln erst auf stroh und harter erden
. . . . . nutzbar werden."

vgl. noch HS I, S. 180, 188; Hohberg, Beitr. S. 175, 185 u. a. m.

Die häufigere Anwendung einzelner dieser Vergleiche, so besonders der oben genannten nautischen, teilt Neukirch mit Lohenstein. Weitere Parallelen aus Lohensteins Werken anzuführen, mag mir erlassen bleiben. Die angeführten Beispiele aus Neukirch können bei nur flüchtiger Kenntnisnahme Lohensteins leicht durch weitere zahlreiche ähnliche gestützt werden, und haben ausserdem die Abhängigkeit Neukirchs von Lohenstein und seine masslose Übertreibung von dessen Manier bereits zur Evidenz dargelegt.

Ein beliebtes stilistisches Mittel Neukirchs, das namentlich auch in den Gedichten von Uhses Musenkabinet sehr häufig verwandt ist, ist ferner die Charakterisierung von Gegenständen oder Wesen durch Aufschriften. So trägt

Digitized by Google

z. B. die Sünde (HS I, S. 139 140) am Halse ein Zauberglas mit der Aufschrift: „Durch Lügen und Betrügen.“ die Wollust hat die Überschrift: „Lust und Verlust beysammen,“ und die Hoffahrt muss gar den Turm von Babel auf den Kopf gebunden haben.

„Aus dem ein trüber rauch mit diesen worten fuhr:
Je weniger ich bin, je höher will ich steigen.“

vgl. noch HS I, S. 127, 135, 166, 167 u. s. w. Seiner eigenen „Wenigkeit“ gegenüber der Hoheit des Angedichteten, ein Gegensatz, den die galante Dichtung und, wie wir noch sehen werden, auch die Hofpoesie mit Vorliebe hervorhebt, giebt Neukirch, besonders in Bittgedichten, gern in folgender Form Ausdruck:

„Wenn eine wolcke glantz aus sonnen-strahlen zieht,
Die spreu den diamant, die ulme reben liebet,
Geringer majoran bai kayser-kronen blüht,
Ein hoher ceder-baum auch pappeln schatten giebet:
So wundere dich nicht, du wunder kluger welt,
Dass sich mein finsterniss zu deinem lichte stellt,
Und seinen schimmer will aus deinen holden augen,
Wie muscheln ihre krafft aus kühlen morgen saugen.“ [1])

Breitinger a. a. O. S. 473 f. verfasst in demselben Stile ein humoristisches ablehnendes Antwortschreiben.

In der äusseren Form seiner Gedichte schliesst sich Neukirch an seine beiden Vorbilder, die hierin übereinstimmen, an, indem er neben dem fortlaufenden Alexandriner meist 6-, 8- und vor allem 10-zeilige Alexandrinerstrophen anwendet. Die Reimstellung in den Strophen ist sehr verschieden, doch sind die beiden letzten Zeilen der 10-zeiligen Strophen immer parallel gereimt. Dass in den strophischen Alexandrinergedichten lyrischen Inhalts

[1]) Anfang des Gedichtes „an S. Excell. Herrn geheimden Rath v. Fuchs“ HS I, S. 186 ff. Genau derselbe Gedanke findet sich in fast wörtlicher Wiedergabe am Anfang zweier Gedichte in Hohberg, Beitr. S. 178 ff. u. 183 ff.

Digitized by Google

auch kürzere Verse sich finden, haben verschiedene der oben angeführten Beispiele gezeigt. Die Gedichte in fortlaufenden Alexandrinern sind teils im „heroischen“ d. h. in parallelen, teils im „elegischen“ Versmasse d. h. in kreuzweisen Reimpaaren geschrieben. Männliche und weibliche Reime wechseln regelmässig ab, der Sinnabschluss nach je 4 Versen ist bei dem elegischen Versmasse obligatorisch, beim heroischen beliebig oder zufällig. Auch die Reimstellung a b b a findet sich, ebenfalls ohne notwendigen Sinnabschluss nach dem 4. Verse.

Lohensteins Einfluss auf Neukirch lässt sich nun im Gegensatz zu dem Hofmanswaldaus, der sich, wie bereits ausgeführt wurde, vor 1700 wenigstens, lediglich auf die lyrischen Gedichte beschränkte, deutlich bis zum Ende des Jahrhunderts verfolgen, vor allem in den „heroischen“ Gedichten, zu denen Hofmanswaldaus „stylus sich nicht wohl schickte“,[1]) in denen aber Lohensteins Schreibart wegen der „hohen Erfindungen“, die es einzustreuen galt, eine starke Stütze hatte. Selbst ein Gedicht auf den König von Preussen, das also frühestens im Jahre 1701 entstanden sein kann, ist, falls wir der Echtheit trauen dürfen — es findet sich nur in Hohbergs Beitr. S. 183 ff. —, noch ganz in Lohensteins Geschmack abgefasst und beginnt mit den vielversprechenden Versen:

> Wenn ulmen ihre Krafft aus hohen Bäumen ziehn,
> Bey Kayser-Cronen auch gemeiner Klee zu finden . . .“

Der Nachweis späterer Einwirkung Hofmanswaldaus und Lohensteins auf die Gestaltung von Neukirchs Stil wird ein Teil der Aufgabe des nächsten Kapitels sein.

Um der galanten Briefe willen, die zusammen (im Jahre 1695) mit den galanten Gedichten erschienen, also ihrer Entstehungszeit nach der eben betrachteten Periode angehören, und die sich ausserdem inhaltlich nahe mit den behandelten lyrischen Gedichten Neukirchs berühren, seien

[1]) Neukirch in der Vorrede zu HS I.

Digitized by Google

hier seine beiden Briefsteller kurz behandelt, obwohl sie im wesentlichen bereits seiner französisierenden Richtung angehören. Der theoretische Teil, die „Anweisung", ist eine fleissige und pedantische Arbeit, die nach Vertiefung und Gründlichkeit die meisten damaligen Briefsteller überragt, in Bezug auf die eigentliche Theorie des Briefes sich jedoch nicht über ihr Niveau erhebt.[1]) Das erste der 4 Bücher giebt zum ersten Male eine genaue Charakteristik der an einander schreibenden Personen nach Geschlecht, Stand, Temperament, Alter, Vaterland u. s. w. Die Einteilung der Personen nach dem Temperament im 6. Kapitel stützt sich auf Christian Thomasius' Tractat von Ausübung der Sittenlehre. Bei der Behandlung der Disposition der Briefe erkennt er zwar kein allgemein giltiges Schema an, giebt aber im grossen ganzen der Einteilung Christian Weises in Antecedens, Connexio, Consequens den Vorzug. Überhaupt berührt er sich in seiner „Anweisung" am nächsten mit Weises „Curiösen Gedanken von Deutschen Briefen", Leipzig und Dresden. 1698. „Als der erste, der sich von seinen lands-leuten dis unterstanden," behandelt er auch die verliebten Briefe, giebt auch für sie die ewähnte Disposition, ist aber doch der Ansicht, dass „verliebte briefe sich nach keinen regeln eintheilen lassen. Denn sie müssen von hertzen gehen, und so bald man sie zwingen wil, so kommen sie nicht mehr verliebt heraus". Mit dieser Ansicht nähert er sich schon der Brieftheorie des 18. Jahrhunderts, die alle Einteilungsvorschriften als zwecklos verwarf (vgl. z. B. Gellert in seinem weiter unten citierten Werke S. 46 ff.). In noch höherem Masse vertritt Neukirch diese Ansicht bei den galanten Briefen, die er ebenfalls als der erste einer gründlichen Betrachtung unterzog, um zu versuchen, „wie weit sich in diesem stücke sowol die krafft unserer gedancken, als feder erstrecket."

---

[1]) S. Steinhausen: Geschichte des deutschen Briefes. II (Berlin 1891). S. 214 ff.

Digitized by Google

Naturgemäss steht er ganz unter dem Einfluss der Franzosen, die „in diesem stücke . . . so wol den alten, als neuen nationen den preiss bestritten“ hätten, müht sich vergeblich mit der Definition des Wesens der galanten Briefe ab, ohne über das je ne sais quoi hinauszukommen, und empfiehlt als Muster Costar, Balzac, Bussy Rabutin, Corneille, Molière, Bouhours, Boileau, le Pays u. a. Vor allen aber hat Voiture Gnade vor seinen Augen gefunden. Seine eigenen, 1695 erschienenen galanten Briefe, deren Zahl später in den „Deutschen Briefen“ namentlich durch Übersetzungen aus dem Französischen vermehrt wurde, ahmen nicht ohne Geschick die gesuchte und häufig genug anwidernde Geistreichigkeit der Franzosen nach und verdienen, als zu den frühesten derartigen Versuchen gehörig, wohl historische Beachtung. Im Gegensatz zur „Anweisung“ ist im praktischen Teile le Pays am meisten bevorzugt, übersetzt und nachgeahmt. Besonders scheinen ihm die oft etwas freien und derben, aber auch ebenso häufig geschmacklosen Scherze dieses Franzosen gefallen zu haben, ein ganz in seinem Stile gehaltenes Schreiben Neukirchs „an Callisten“ (G. Br. u. Ged. S. 61 ff.) wird von Gellert citiert, um „Eckel vor der unverschämten Art zu scherzen zu erwecken“. Seit Neukirch spielten die galanten Briefe in den zahllosen Briefstellern jener Zeit eine hervorragende Rolle, seine eigenen — die übrigen praktischen Beispiele seines Briefstellers bieten nichts Erwähnenswertes — wurden unzählige Male aufgelegt und als Muster empfohlen. Gottsched hielt Neukirchs Briefsteller für allein würdig, „in dieser Art der Wohlredenheit zum Muster zu dienen,“ und bis in die Zeit des jungen Goethe hinein konnte man noch neue Auflagen mit gewichtigen Lobreden auf Neukirch erscheinen lassen. Zwar hatte schon 1751 Gellert, der Apostel der Natürlichkeit, von der er freilich selbst noch weit entfernt war, in seinen „Briefen, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“ Neukirch zum Repräsen-

Digitized by Google

tanten der Unnatur und des verdorbenen Geschmackes gemacht, und Lessing begann seine Recension über Gellerts Briefe vom 8. Mai desselben Jahres [1]) mit den Worten: „Was abgeschmackte Junckers und aberwitzige Neukirchs so unglücklich und nur zur Aufhaltung des guten Geschmackes unternommen haben, wird in diesem Werke auf die vortrefflichste Art geleistet.“ Diesem harten Urteil gegenüber wird Stockhausen in der 2. Auflage seiner „Grundsätze wohleingerichteter Briefe“ (Wien 1766) der Arbeit Neukirchs vom historischen Standpunkte aus gerechter — denn einen gewissen Fortschritt bedeutete sie zur Zeit ihres Erscheinens immerhin —, wenn er meint, dass sie zwar mit Weises Curiösen Gedanken, Talanders Briefsteller, Menantes Anleitung, Harsdörfers deutschem Secretarius u. a. „mehr den Geschmack verderben, als bessern und reinigen könne“, dass aber Neukirch „noch der leidlichste“ sei, und „ob er gleich ebenfalls nach dem Zwang der Chrie unterrichte, so verdiene doch seine Arbeit allemal einen Lobspruch“.

[1]) S. Lessings Werke (Hempel) XII, S. 441/42.

Digitized by Google

Neukirch als Gegner der zweiten schlesischen Schule.

Während die Gedichte des ersten Berliner Aufenthaltes Neukirchs aus den Jahren 1692 und 1693 noch ausnahmslos den Charakter der schwulstigen Schreibart tragen, zeigen die poetischen Produkte aus der Mitte dieses Jahrzehnts teilweise eine bedeutungsvolle stilistische Verschiedenheit, die sich zunächst in einer Einschränkung des Bilderreichtums geltend macht. In Betracht kommen als die ersten dieser Art einige in Halle entstandenen Gedichte, so auf den Geheimen Rat Stryk (HS I, S. 117 ff. und S. 306 f.) und insbesondere das Huldigungsgedicht auf den Namenstag des Röm. Königs Josephi zum 19. März 1694 im Namen der Universität Halle (HS I, S. 395 f.):

„Ihr Musen laufft zusammen!
Denn Joseph lebet noch."

Sie sind die frühesten Erzeugnisse einer unter französischem Einfluss entstandenen und wohl durch seinen Berliner Aufenthalt verursachten Geschmacksänderung Neukirchs, die in den folgenden Jahren immer bestimmter sich geltend machte und schliesslich mit seinem völligen Abfall von den Schlesiern endigte. In beabsichtigten Gegensatz zu der zweiten schlesischen Schule trat er jedoch damals noch nicht, und in der Vorrede zu HS I haben wir

Digitized by Google

ihn bereits noch als rückhaltlosen Bewunderer Hofmanswaldaus und Lohensteins kennen gelernt. Daneben spielen aber doch in derselben Vorrede die Franzosen bereits eine wichtige Rolle, wenn Neukirch sich auch sichtlich bemüht, ihre Schwächen möglichst augenfällig zu machen. Sie werden als „im erfinden sehr hurtig und in ausbildung ihrer gedancken ganz artig" gerühmt und als „in galanten dingen" vor allen Ausländern „excellierend" bezeichnet; und neben Hofmanswaldau werden Bouhours und Boileau den galanten Dichtern als Muster empfohlen, wenn letzterer sich auch das Urtheil gefallen lassen muss, dass er „das meiste dem Juvenalis und Horatius in seinen Satyren abgeborget" habe. In der kleinen Gruppe der „galanten Gedichte" Neukirchs ist, wie bereits angedeutet wurde, das freilich wenig erfolgreiche Streben, sich von der Hofmanswaldauschen Schreibart zu emanzipieren, nicht zu verkennen, und ein satirisches Gedicht „Auf den Asinius" (HS I, S. 195—197) scheint sogar unter dem unmittelbaren Einfluss Boileaus entstanden zu sein, nach dessen 2. Satire Neukirch wohl auch sein bereits citiertes, dieser Zeit angehörendes Bekenntnis über seine poetische Begabung (HS I, S. 119) verfasst haben wird.

Die Jahre des Leipziger und Dresdener Aufenthaltes Neukirchs bilden nun diesen Übergang in seinem poetischen Schaffen. Seine Gedichte aus dieser Zeit, es sind durchweg Huldigungsgedichte, zeigen einerseits noch starke Beeinflussung vonseiten Lohensteins und nähern sich andrerseits mehr und mehr der Schreibart des neuen Geschmackes. Gerade die „heroischen" oder Huldigungsgedichte, die mit ihren „hohen erfindungen" dem Lohensteinismus besonders günstig waren, drängten auf der anderen Seite auch durch die nötigen „artigen" und schmeichelhaften „gedancken" zum Anschluss an die im Schmeicheln besonders starken Franzosen und vor allem an Boileau, der in Deutschland als Haupt-„Flatteur" angesehen wurde. Neben Gedichten mit dem typischen Anfang:

Digitized by Google

„So, wie ein Ceder-Baum aus tiefer Erde steigt . . .“

stehen um diese Zeit andere wie:

„Herr! wenn dis schlechte Blat und mein gebückter Kiel
Dein hohes Purpurkleid von ferne küssen wil,
Wenn ich dein hohes Lob zu singen angefangen,
Und dieser Vorsatz mir etwa von statten gangen:
So dencke demnach nicht, Durchlauchtigst-grosser Held,
Dass meine Blödigkeit von sich dies Urtheil fällt,
Sie könne Wort und Kiel den Wolcken gleiche treiben,
Und deiner Majestät ein würdig Loblied schreiben . . .“ [1]),

die schon ganz der neuen Richtung angehören. Die Beschäftigung mit Boileau und Horaz brachte dann, wie Neukirch wenigstens erzählt, nach längerem Schwanken die Entscheidung für den neuen Geschmack und seinen Abfall von den Schlesiern, den er in dem oft citierten, aus dem Jahre 1700 stammenden Hochzeitsgedicht „Auf die Linck- und Regiufsische vermählung“ in Breslau (HS VI, S. 95—97 und Gottsched S. 198—200) nicht ohne Humor offiziell erklärte. Eine gewisse Selbstverleugnung dürfen wir dabei Neukirch, dem doch nur mit Mühe die Verse flossen, nicht absprechen, denn:

„Vor kamen wort und reim: itzt lauff ich ihnen nach:
Vor flog ich himmel-an; itzt thu ich ganz gemach.“

Auch der Verlust des Ruhmes, den er unter seinen Landsleuten gehabt hatte, „ein Mann von hohen Dichtergaben“ und mehr als Opitz zu sein, konnte ihn nicht abhalten, obwohl er es durch seinen Abfall, wie es scheint, bisweilen mit beiden Parteien verdarb.[2]) Immerhin aber dürfen wir tiefere Beweggründe für seinen Schritt, mit dem er es scheinbar so ernst nahm, dass er sogar die harmlosen Götter Venus und Cupido feierlich aus seinen Gedichten verbannte,

[1]) Ged. auf Friedrich August I. von Polen (s. Hohberg, Beitr. S. 192—196, auch bei Gottsched S. 185—187).

[2]) Darauf deutet eine Stelle der Satire „Auf unverständige Poeten“, v. 102—108.

Digitized by Google

nicht suchen. Er war lediglich nur ein Zugeständnis an die herrschende Mode und ein Produkt der Erkenntnis Neukirchs, dass es mit der Zeit des Marmels und Porphyrs zu Ende ging, weniger eine That des Dichters als des berechnenden Geschäftsmannes, weniger eine Bekehrung zum Besseren als zum Praktischeren und Vorteilhafteren. Seine bereits erwähnte Schwäche für den Hof war der ausschlaggebende Faktor, weshalb er denn auch in seinem Absagegedicht und auch späterhin nur mehr die Thatsache seines Abfalles als eine Begründung desselben giebt.

Gerade die Höfe waren ja der Hauptsitz der neuen, von Frankreich inaugurierten Geschmacksänderung, die in ihren Anfängen bis in die fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts zurückgeht, in der Litteratur sich aber erst gegen Ende des Jahrhunderts geltend machte. Sie teilte sich bei uns in zwei Zweige. Vom Standpunkte der Natur und Vernunft machte Christian Weise Front gegen den Schwulst der Schlesier. Obwohl nicht ohne Vorstellung von dem Werte der Poesie, beschränkte er sich jedoch darauf, an der Möglichkeit des Aufschwunges der deutschen Dichtung zu verzweifeln, sie nur als Mittel zur Erlernung der Beredsamkeit zu betrachten und vor ihrer Betreibung als Selbstzweck zu warnen [1]), und verlor sich so zuletzt in eine wässerige Prosa. Die zweite Richtung, die gegen Hofmanswaldau-Lohenstein wie gegen Weise sich wandte, vertrat eine Gruppe von Männern, die man gemeinhin als Hofpoeten bezeichnet. Natur, Vernunft und Geschmack wurden nach dem Vorbild der französischen Klassizisten ihre Schlagworte, Boileau ihr angebetetes Haupt. Hüten muss man sich jedoch, ihre Richtung mit der französischen zu identifizieren. Die klassizistische

[1]) Seine Hauptansichten über die Poesie hat Christ. Weise in den „Curiösen Gedancken von deutschen Versen etc." 1692. II, cap. 1 „von dem Nutzen der Verse" niedergelegt. Vgl. auch Borinski: „Poetik der Renaissance" S. 331 ff. Borinski hat S. 333 a. 1 Druckfehler: Cur. Ged. I, 13 (statt II, 13).

Digitized by Google

Schule Frankreichs brachte eine Reaktion gegen Stil und Inhalt der Poesie, gegen Renaissance, Schwulst und Preziösentum in gleicher Weise, sie inaugurierte ein neues Zeitalter und schuf erst den Geschmack κατ' ἐξοχήν. Die deutsche Hofpoesie dagegen erstrebte im wesentlichen nur eine Reinigung des Stiles, übernahm jedoch von den Schlesiern die Galanterie und Geziertheit des Inhaltes und erhob sie erst zu wahrer Blüte. Die deutschen Nachahmer Boileaus brachten, und darin liegt der Schwerpunkt des Unterschiedes, keinen neuen Geschmack, sie stellten nur den von Hofmanswaldau und Lohenstein verdorbenen guten Geschmack wieder her, dessen Begründer für sie bereits der „Vater unserer Dichtung" gewesen war. Der „Horatianer" Opitz wurde von ihnen wieder über alle Poeten auf den Schild erhoben, wurde als Urheber aller, nach damaliger Ansicht ja sehr bedeutenden Vorzüge der deutschen Dichtkunst gefeiert und zu einem „Malherbe und Boileau zugleich" [1]) gestempelt.

Die Hofpoesie oder besser höfische Ovationspoesie, die zu keiner anderen Zeit in der deutschen Litteratur so erschreckende, foliantenfüllende Dimensionen angenommen hat wie gerade um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts, ist das eigentümlichste Produkt des französischen Einflusses, speziell Boileaus, auf Deutschland. Die Gründe ihrer damaligen ungeheuren Ausbreitung sind verschiedener Art. Der Hauptgrund liegt in dem bereits angedeuteten durchaus französischen Geschmacke der Höfe, der sich am deutlichsten in dem unbestrittenen Übergewicht der französischen Sprache nicht nur an den meisten Höfen, sondern auch in allen Kreisen vornehmer Bildung äusserte, [2]) so dass diese z. B. in Berlin am Hofe Sophie Charlottens fast ausschliesslich Umgangssprache war. Die Kluft, die

---

[1]) Vgl. Borinski: Poetik d. R. S. 373.

[2]) Vgl. Varnhagen von Ense: „Königin Sophie Charlotte von Preussen" (Biogr. Denkm. IV. Leipzig, Brockhaus 1872. S. 332 f.).

Digitized by Google

dadurch zwischen den höfischen und bürgerlichen Kreisen, besonders der Poeten und Schulgelehrten mit ihrer Begeisterung für die deutsche Haupt- und Heldensprache, sich bildete, veranlasste allenthalben die Klagen der letzteren über das Überhandnehmen des Französischen und die Verachtung der deutschen Muttersprache,[1]) erzeugte aber auch andererseits in den bürgerlichen Dichtern, die naturgemäss sich der neuen Strömung auch nicht ganz hatten entziehen können, das Streben, die Kluft zu überbrücken und zum Hofe in Beziehung zu kommen. Höfische Bildung musste eben dem „Politiker" des 17. Jahrhunderts mehr und mehr als höchstes Ideal erscheinen, und so begann nun ein allgemeines Drängen nach dem Hofe, der ja auch — ein sehr wichtiger Faktor — seine Dichter vorzüglich honorierte. Man begann den Gründen der Vortrefflichkeit des Horaz und Vergil nachzuspüren und machte die interessante Entdeckung, dass diese beiden nicht nur „sehr wohl studiert" und Zeit genug gehabt hatten, ihre Werke zu korrigieren, sondern auch noch so glücklich gewesen waren, mit lauter gelehrten und gebildeten Leuten zu verkehren und sich am Hofe des Kaisers Augustus aufzuhalten. Und „es ist in der That", meint Christian Wernicke,[2]) „unstreitig, dafs die, welche nur grundgelehrt sind, und nebst einem erweckten Geist einen natürlichen Trieb zur Tichtkunst in sich fühlen, dennoch lange nicht so hoch in derselben steigen können, als diejenige, die nebst diesen schönen Eigenschaften entweder selbst von hohem Stande gebohren sind, und eine gleichmässige Aufferziehung gehabt haben; oder mit dergleichen Personen eine lange Zeit umgegangen, und folgends eine vollkommene Wissenschaft der Welt, derer Gebräuche, Sitten und Sprachen sich an Höfen erworben haben". So vereinigte sich das Streben der Dichter

[1]) So z. B. auch Neukirch in der Vorrede zu HS I.

[2]) „Poetischer Versuch in einem Heldengedicht und etlichen Schäffer-Gedichten, mehrentheils aber in Überschrifften bestehend . . ." Hamburg 1704. Vorrede.

Digitized by Google

mit dem Geschmacke der Höfe, und das Produkt dieser Vereinigung konnte nur höfische Ovationspoesie sein. Dazu kamen noch als äussere Gründe politische Ereignisse, die an den patriotisch fühlenden, wenn auch keiner höheren Begeisterung fähigen Poeten nicht spurlos vorübergehen konnten. Die Siege Eugens und des Wiener Kaiserhauses im Türken- und spanischen Erbfolgekriege, die Wahl des sächsischen Kurfürsten zum König von Polen, die Erfolge Brandenburgs gegen die Schweden und Franzosen und seine Erhebung zum Königreich, die mehr und mehr unter französischem Einflusse sich geltend machende verschwenderisch-luxuriöse Prachtentfaltung erfüllte die deutschen Poeten — man darf diesen Gesichtspunkt bei Beurteilung der Hofpoesie nie ganz ausser Acht lassen — mit freudigem Stolze und stimmte ihre Flöten zu triumphierenden Tönen. Einzelne Höfe gestatteten sich sogar zur Deckung des poetischen Bedarfs für alle Fälle den Luxus eines besonderen Hofpoeten. Vor allen aber war Berlin der Sammelplatz und Zielpunkt dieser Art von Dichtern, und es schien sogar eine Zeit lang, als ob die deutsche Kunst dort eine dauernde Wohnstätte finden sollte. Man sang von einem Augustus und einem Augustäischen Zeitalter — die deutschen Horaze und Vergile glaubte man ja zu haben —, und selbst der kritische Wernicke war der Ansicht, dass „der Königliche Preufsische Hof auch in der Dichtkunst des Vaterlandes Ehre befodern, und die vor Zeiten so genante Götter-Sprache von der Verachtung retten und zum wenigsten zu einer Männlichen Sprache machen wolle“. Schon der grosse Kurfürst begann damit, Dichter, die ihm ihre Huldigungen darbrachten, wie Simon Dach, zu belohnen und nahm 1680 den späteren Ceremonienmeister von Besser in seine Dienste, der bald in die Stellung eines offiziellen Hofpoeten einrückte. Dieses Jahr 1680 kann man als Anfangspunkt der Hofpoesie in dem spezifischen Sinne jener Zeit betrachten; ihren Höhepunkt erreichte sie mit der Wende des Jahrhunderts, beherrschte etwa zwei Jahrzehnte lang fast aus-

Digitized by Google

schliesslich den deutschen Parnass und erreichte etwa um das Jahr 1740 ihr Ende. Am brandenburgischen Hofe kam sie zur höchsten Blüte naturgemäss mit der Erhebung Preussens zum Königreich, und man kann einen Begriff von ihrer Ausdehnung bekommen, wenn man bedenkt, dass die Lobschriften auf das preussische Königshaus allein aus den Jahren 1701—1712 9 Folianten mit rund 600 Nummern füllen, womit ihre Zahl jedoch nur etwa zur Hälfte erschöpft ist.[1])

Es kann hier meine Aufgabe nicht sein, auf den poetischen Wert oder Unwert der zu ihrer Zeit ebensosehr gepriesenen wie später verachteten Hofdichtung[2]) im einzelnen näher einzugehen. Nur auf das unbestreitbare Verdienst der Hofpoeten sei hingewiesen. Zu einer Zeit wo die deutsche Litteratur ebenso wie die deutsche Sprache in den tonangebenden Kreisen verachtet war, wo die schlesische Schule ausgeartet, die Weisesche verwässert und eine neue Befruchtung aus dem Volke heraus undenkbar war, gelang es ihnen, die Höfe wieder für unsere Litteratur zu interessieren, ihr neue und, wenn auch nur vorübergehend, lebenskräftige Stoffe zuzuführen und sie so damals vor dem Verfall zu bewahren. Dass die Hofpoeten bei allen materiellen Interessen wirklich wenigstens teilweise diesen Zweck verfolgten, das beweist unter anderem ein Gedicht Bessers an die Kurfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg (Besser, Schriften II, S. 795), in dem er ihr sogar einen leisen Vorwurf zu machen wagte, weil sie „mehr von ausländischen Sprachen, als von ihrer Mutter-Sprache hielt“:

„Noch hat die teutsche Poesie
Vor dir, Durchlauchtigste Sophie,

[1]) S. Zarncke: „Christian Reuter redivivus“ in den Berichten über die Verhandlungen der Königl. Sächs. Akademie der Wissenschaften zu Leipzig (Jahrgang 1887) S. 54 f.

[2]) Vgl. die beiden Urteile von Zarncke a. a. O. S. 53 f. und Borinski: Baltasar Gracian . . . S. 53.

Digitized by Google

Sich nimmer dürffen sehen lassen;
Noch hat ihr Lied sich nicht gewagt,
Was man in allen Sprachen sagt,
Von dir in einen Reim zu fassen."

Dieses von Erfolg begleitete Streben fällt gegen die plumpste Schmeichelei und platteste Prosa der Hofgedichte, gegen alle materiellen und anderen Sonderinteressen der Hofdichter, gegen alle Nachahmung und Abhängigkeit von den Franzosen entscheidend ins Gewicht.

Über den Inhalt der Hofgedichte ist nicht viel zu sagen. Man besang in „heroischen" Alexandrinergedichten nach dem Vorbilde Boileaus die Vorzüge der Fürsten und war von ihren Thaten und Veranstaltungen begeistert oder musste es vielmehr sein. Man machte dem Hofe und seinen Damen nach Art der französischen Galanten zierliche Komplimente, dichtete sog. „Wirtschaften",[1]) würzte sie mit etwas Satire und hatte das Vergnügen, hin und wieder auch recht kräftige Zoten anbringen zu können, für die sich der Hof trotz aller Verfeinerung des Geschmackes noch einen gesunden Sinn bewahrt hatte. Man vergleiche nur das Urteil gekrönter Häupter über Bessers „Schooss der Geliebten".[2]) Man schrieb schliesslich Singspiele, die komponiert und aufgeführt wurden, und erwarb sich dadurch das Verdienst, auch mit dem Italienischen, das in der Musik ebenso herrschte wie in der Poesie das Französische, in Konkurrenz getreten zu sein.

Hauptvertreter der Hofpoesie waren ausser Besser noch J. U. v. König, Karl Gustav Heraeus, Johann Georg Eccard, J. Burkh. Mencke, auch Christian Günther und viele andere, ganz abgesehen von den zahllosen Poeten zweiten und dritten Ranges. Canitz, der

[1]) Vgl. über sie Borinski: Baltasar Gracian . . . S. 134 u. Val. Lutz: Canitz und sein Verhältnis zum französischen Klassizismus S. 40 ff., wo die weitere Litteratur angegeben ist.

[2]) S. den neuen Vorbericht zu des Herrn von Besser Schrifften . . . S. XXVII f.

Digitized by Google

ebenfalls gewöhnlich dieser Gruppe zugezählt wird, gehört ihr nur als Anhänger der von ihr vertretenen Geschmacksrichtung an, von der Andichtung des Hofes hat er sich stets möglichst ferngehalten. Die Litterarhistoriker und Kritiker des vorigen Jahrhunderts erkannten diesen Unterschied sehr wohl und rechneten deshalb Canitz der Hofpoetengruppe nicht bei.

Auch Neukirch schloss sich nun der aussichtsvollen neuen Richtung an und kehrte damit nach damaliger Ansicht zum reinen Geschmack und der Natürlichkeit der Opitzschen Schule zurück, zu der er übrigens äusserliche Beziehungen durch Pflege der Schäferpoesie stets bewahrt hatte. Der Eklogendichtung, die ja gerade in der ersten schlesischen Schule ihre Hauptvertreter gehabt hatte, huldigte er mit einer gewissen Vorliebe während der ganzen Zeit seines dichterischen Schaffens, wenn auch die Schäfergedichte der verschiedenen Perioden ein sehr verschiedenes stilistisches Gepräge tragen. Schon früh singt er als Schäfer Thyrsis:

„Ach strenge Sylvia! warum verachtst du mich?“,

in Berlin klagt er als Seladon in dem marinistischen Gedichte „Auf die geschützten Nachtigallen“ seinen Kummer und schildert seinen Schmerz „über ihren vermeinten tod“ (HS I, S. 69). Als Hofpoet feiert er im Schäfergewand den Geburtstag des Herzogs Albrecht zu Sachsen-Coburg (HS VI, S. 190 ff.) und verfasst „Schäfergedanken bei einer Jagd Sr. Königl. Majestät in Preussen“ (HS VI, S. 196 ff.). Und noch 1708 lässt er im Gedicht auf den Tod der Gräfin Neithard (HS V, S. 149 ff.) in echtem Schäferstil die ganze Natur mittrauern.[1])

Neukirch entwickelte als Hofdichter eine fruchtbare Thätigkeit. Er feierte während seines Dresdener Aufenthaltes das sächsische Haus in mehreren Gedichten, besang

[1]) Über die Verwendung dieses Motivs in der Schäferlyrik vgl. v. Waldberg: Renaissancelyrik S. 130 ff.

Digitized by Google

am 18. Januar 1701 die Erhebung Preussens zum Königreiche in 3 Gedichten und den Tag ihrer Wiederkehr in den Jahren 1702 und 1703, am 6. Mai 1701 den Einzug in Berlin und des Königs Geburtstag am 12. Juli desselben Jahres, am 1. Februar bzw. 28. Juni 1705 den Tod der Königin Sophie Charlotte, am 28. November 1708 die dritte Vermählung Friedrichs I. u. s. w. Dazu kommt nun noch eine ganze Reihe von Gedichten auf weniger wichtige Ereignisse des Hofes, andere Fürsten und hohe Persönlichkeiten, Ereignisse patriotischer und anderer Art. Zusammen besitzen wir von ihm nicht weniger als ca. 50 solcher Machwerke. Formell und inhaltlich bieten sie wenig Bemerkenswertes. Neben fortlaufenden (heroischen und elegischen) und strophischen Alexandrinern finden sich jambische und trochäische Dimeter, 3-taktige Verse u. a. m. Auch hier gilt für die Gedichte in fortlaufenden heroischen Alexandrinern das bereits oben (S. 77) Mitgeteilte. Männliche und weibliche Reime stehen in regelmässigem Wechsel, der Sinnabschluss nach je 4 Versen ist weder durchgeführt noch sichtlich erstrebt. Sehr häufig fällt der Satzschluss zwischen die beiden Reimpaare oder trennt selbst die beiden Verse eines und desselben Paares. Gerne wendet Neukirch auch das von Canitz nach Boileaus Vorschrift vermiedene, aber von Opitz im 7. Kapitel der Poeterei empfohlene Enjambement an, doch stets so, dass der Satzschluss mit der Caesur zusammenfällt. Und nie führt er, im Gegensatz zu Opitz, einen Gedanken aus der einen Strophe in die andere hinüber. In die Caesur setzt er stets ein männlich ausgehendes Wort, wo möglich mit folgender stärkerer oder schwächerer Sinnespause, und lässt sie nie zwischen die Bestandteile eines und desselben Wortes fallen. Kürzere Verse sind auch hier zwischen die Alexandriner eingeschoben, doch nur selten und nur in kürzeren Gedichten. Der elegische Alexandriner zeigt auch hier die bereits erwähnte offizielle Form. Der Inhalt der Gedichte kommt über die bei den Hofpoeten allgemein übliche Schmeichelei

Digitized by Google

und eine allerdings ungewöhnliche Bettelei im grossen ganzen nicht hinaus. Vereinzelt klingen in patriotischen Gedichten etwas wärmere Töne durch. Jeder Angedichtete wird mindestens zu einem Wunderwerk der Welt gestempelt; alle historischen und mythologischen Helden müssen sich zum Vergleich mit dem Gefeierten, namentlich dem „Brennenhelden", bequemen, um dabei den kürzeren zu ziehen.

Die heroischen Gedichte Neukirchs, besonders der ersten Zeit, stehen stark unter dem Einfluss Boileaus. Ein namentlich am Anfang derselben oft wiederkehrender Gedanke ist die Entschuldigung der schlechten Verse, das Bekenntnis der Unfähigkeit, die Thaten des Helden würdig zu besingen, die Selbsterniedrigung gegenüber der Person des Gefeierten, wie sie uns schon bei der galanten Poesie begegnet ist. So z. B.:

„Mein abgeschmackter Kiel ist zwar voll tiefer Pflicht,
Jedoch bei weitem auch für solche Fürsten nicht!
Apollo muss mir vor noch manchen Span behauen,
Eh sich mein blinder Geist darf in die Sonne trauen."

(S. Gottsched: Ausg. v. Neukirch, S. 189.)

Oder:

„Herr! wenn diess schlechte Blatt, und mein gebückter Kiel,
Dein hohes Purpurkleid von Ferne küssen will . . ."

(Gottsched S. 185.)

Oder:

„Mein König! zürne nicht, dass mich dein Glanz bewegt,
Und abermal mein Geist die matten Flügel regt . . ."

(Gottsched S. 179 u. HS III, S. 242).

Diesem Gedanken liegt zweifellos der Anfang des „Discours au Roi" Boileaus zu Grunde:

„Grand Roi, si jusqu'ici par un trait de prudence,
J'ai demeuré pour toi dans un humble silence,
Ce n' est pas que mon coeur, vainement suspendu,
Balance pour t'offrir un encens qui t'est dû.

Digitized by Google

Mais, je sais peu louer, et ma Muse tremblante
Fuit d'un si grand fardeau la charge trop pesante,
Et dans ce grand éclat où tu te viens offrir,
Touchant à tes lauriers, craindrait de les flétrir."

Auch bei anderen, besonders kleineren Hofdichtern findet sich dieser Gedanke häufig, auch Pietsch verwendet ihn, oft sehr im Wortlaut an Neukirch anklingend. Gerne bediente man sich auch, um dem Gefeierten eine Schmeichelei zu sagen und die eigene dichterische Unfähigkeit zu bemänteln, der Fiktion, dass der Held hundert Thaten verrichte, bevor dem Poeten ein Vers gelinge. So weiss z. B. Neukirch dem Homer die Schwierigkeit, Friedrichs Thaten zu besingen, mit folgenden überzeugenden Versen zu schildern (HS III, S. 240/41 oder Gottsched S. 4):

„ . . . du konntest mehr als wir,
Du schriebst tausend schöne Lügen:
Deine Helden mussten dir,
Wie und wann du wolltest, siegen.
Friedrich aber glaubt es nicht,
Er geht fort und lässt uns sitzen.
Was fragt er, wie sehr wir schwitzen,
Und wie viel uns Zeit gebricht?
Was wir ganze Jahre dichten,
Kann er einen Tag verrichten.

Eh man einen Vers erzwingt,
Weis er Schlösser aufzubauen:
Eh man seine Kur besingt,
Lässt er sich als König schauen. . . ."

Ähnlich sagt er im Gedichte auf Friedrichs Einzug in Berlin (HS III, S. 242/43):

„ . . . jeder Augenblick gebiert auch neue Thaten:
Und eh mir noch ein Vers zu deinem Ruhm geraten,
So stiftst du schon ein Werk, das ganze Bogen füllt:
Dein Lob bricht schneller aus als alle Tinte quillt . . ."

vgl. noch HS V, S. 182 und HS I, S. 119.

Auch in den Gedichten J. U. v. Königs (hsg. von Joh. Leonhard Rost, Dresden 1745) findet sich dieser Gedanke

Digitized by Google

(so z. B. S. 2). Für Neukirch ist auch hier wieder Boileau die Vorlage. So beginnt dessen 4. Epistel „au Roi", Vers 1—28:

„En vain, pour te louer, ma Muse toujours prête,
Vingt fois de la Hollande a tenté la conquête;
Ce pays, où cent murs n'ont pu te résister,
Grand Roi, n'est pas en vers si facile à dompter.
. . . . . .
. . . dès qu'on veut tenter cette vaste carrière,
Pégase s'effarouche et recule en arrière;
Mon Apollon s'étonne; et, Nimègue est à toi
Que ma Muse est encore au camp devant Orsoi."

vgl. noch Ep. V, v. 93—98; Ep. VIII, v. 13—24. Die Verse:

„Was wir ganze Jahre dichten,
Kann er einen Tag verrichten"

sind sogar fast wörtlich aus Boileau (Ep. VIII, v. 23f.) entlehnt:

Souvent ce qu'un seul jour te voit exécuter
Nous laisse pour un an d'actions à conter."

Auch die „hungrigen Poeten", die

. . . „auf allen gassen schreyn
Und dennoch mit ihrem klingen
Kaum ein hartes lied erzwingen", (HS III, S. 239)

dürften ein Vorbild in Boileaus „hardis mortels" haben (Disc. au Roi, v. 17—20):

„Qui dans ce champ d'honneur où le gain les amène,
Osent chanter ton nom sans force et sans haleine,
Et qui vont tous les jours, d'une importune voix,
T'ennuyer du récit de tes propres exploits."

Die Klagen Neukirchs über die Verachtung der Poesie bei Hofe gehen ebenfalls auf Boileau (Satire I) zurück. So zeigen auch seine heroischen Gedichte die Unselbständigkeit seines dichterischen Schaffens, ohne aber als sklavische

Digitized by Google

Nachahmungen gelten zu können. Auch hier lässt sich das Streben und die Fähigkeit Neukirchs erkennen, den entlehnten Gedanken, ähnlich wie in seinen Gedichten in Lohensteinschem Geschmack, eine neue Form und den Anstrich des Originellen zu geben.

„Wirtschaften" hat er nicht gedichtet, dazu stand er dem Hofe nicht nahe genug, auch sonst hat er sich nicht in galanten Hofgedichten versucht. Dagegen hat er verschiedene Singspiele — Neumeister a. a. O. nennt sie Cantaten — geschrieben, so den „Streit des alten und neuen saeculi" (HS VI, S. 198 ff.), „die vier Teile der Welt" (HS VI, S. 103 ff.), den „in einer musique fürgestellten herbst" (HS VI, S. 113 ff.) und wahrscheinlich auch „das in einer musique fürgestellte frühjahr" (HS VI, S. 107 ff.). Diese Singspiele, kleine zu musikalischem Vortrag bestimmte Scenen, aus Recitativ und Arien bestehend und aussehend „wie ein Stück aus einer Opera", sind jedenfalls sämtlich komponiert und aufgeführt worden; für den „Streit" ist die Aufführung am 12. Juli 1701 durch A. E. Brachvogel: „Geschichte des königl. Theaters zu Berlin" (Berlin 1887) I, S. 53 bezeugt.[1]) Als Komponisten vermutet Zarncke a. a. O. S. 48 den damaligen Hofkomponisten Attilio Ariosti. Die Spiele sind in Dialogform verfasst — 2, 3 und selbst 4 Personen oder allegorische Figuren treten auf —, nähern sich durch die Verwendung des Chors schon den von Neumeister so genannten „Serenaten", bestehen aber nur aus einer Scene. Zum Teil vor dem Erscheinen der Gedichte Hunolds und Neumeisters und des letzteren „Allerneuester Art . ." veröffentlicht, können sie von diesen beiden Hauptvertretern der Cantatendichtung nicht wohl abhängig sein und sind jedenfalls, angeregt durch Bessers Serenaten und Pastorellen, unmittelbar unter italienischem Einflusse entstanden. Sie zeigen reiche metrische Mannigfaltigkeit, kurze Verse wechseln mit langen, jambische

[1]) Fälschlich giebt Brachvogel allerdings als Tag der Aufführung den 12. Juli 1700 an.

Digitized by Google

mit trochäischen und daktylischen, namentlich in den Recitativen, in der Reimstellung herrscht unumschränkte Freiheit. Die gemischten „mängtrittigen“ Zeilen lassen sich ja nach Birken „in den Wälsch-artigen Singspielen gar schicklich gebrauchen“. Neumeister verwirft zwar a. a. O. S. 74 die Vermischung verschiedener Versarten,[1]) räumt aber wenigstens beliebige Verwechslung in der Reimstellung ein. Die „vier Teile der Welt“ beginnen, um nur ein Beispiel anzuführen, mit einem Recitativ Europas, in dem 4-füssige Jamben, Alexandriner und 4- und 8-füssige Trochäen in bunter Reihe wechseln, dann folgt eine daktylische Arie aus 2- und 4-füssigen Versen, das Recitativ Asiens besteht aus 4-füssigen Daktylen, 4- und 5-füssigen Jamben, 4-füssigen Trochäen und Alexandrinern, die folgende Arie aus 3- und 4-füssigen Jamben u. s. w. Auch in den Versen selbst kommen Vermischungen von Versarten vor, so namentlich von Jamben und Daktylen. Z. B. Gottsched S. 250:

„Sie können die Augen an sich ziehn,
Doch können sie nicht beständig blühn:
Doch können sie nicht mit Nymphen lachen . . .,“

auch im Innern der Verse, so Gottsched S. 251:

„Er schlägt, so zittert der Feinde Thor . . .“
„Denn Amor und der Frühling ziehn ein . . .“

Diese metrische Mannigfaltigkeit verleiht den Singspielen eine seltene Frische und Lebhaftigkeit. Am nächsten berührt sich unter den damaligen Singspieldichtern sowohl in der äusseren Form wie in der Diktion Christian Reuter[2]) mit Neukirch. Der Inhalt der Gedichte ist naturgemäss wie in den heroischen Gedichten Verherrlichung des preussischen Königshauses mit Anspielungen auf die Zeitverhältnisse, der Schlusschor klingt in einen Segenswunsch aus. So im „alten und neuen Jahrhundert“:

[1]) Vgl. jedoch auch „Allerneueste Art . . .“ S. 66 Nr. LI.
[2]) Vgl. Zarncke a. a. O. S. 90.

Digitized by Google

„Lebe! Preussens grosser König!
Lebe! theurer Friederich!
Unser Wunsch ist viel zu wenig,
Für dein grosses Herz und Dich!

Darum lasse Gott auf Erden
Dich wie den Augustus werden.
Lebe! Preussens grosser König!
Lebe! theurer Friederich!"

Eine zweite Dichtungsgattung, wichtiger und lebensfähiger als die der höfischen Gedichte, verdankt dem Einflusse des französischen Klassizismus wenn auch nicht ihre Entstehung, so doch ihre Neubelebung: die hochdeutsche poetische Satire. Mehrere Jahrzehnte lang hatte sie fast vollständig geschlummert, seit Joachim Rachel, dem einzigen Satiriker der Opitzschen Schule, hatte nur die kleine Satire, das Epigramm, Pflege gefunden; Johann Lauremberg dichtete ja nur niederdeutsch. Auch Neukirch sagte in der Vorrede zu HS I: „Von satyrischen Dingen haben wir noch nichts aufzuweisen, als was Herr Rachelius geschrieben, und Herr Opitz hin und wieder in seinen gedichten mit eingestreuet. Aber es ist nichts vollkommenes, und es wäre zu wünschen, dass sich jemand fände, welcher uns auch in diesem stücke befriedigen könte." Die damaligen deutschen Poeten standen ihrer Zeit, die auf dem Gebiet der prosaischen Satire Bemerkenswertes hervorbrachte und gesellschaftlich und litterarisch mehr als jede andere zur satirischen Betrachtung herausfordern musste, verständnis- und kritiklos gegenüber und begnügten sich damit, sich in der Überzeugung von dem Vorzug ihrer poetischen Erzeugnisse gegenseitig zu bestärken. Erst die Hofpoeten gewährten der poetischen Satire wieder Eingang, und Canitz wandte sich, angeregt durch Boileau, zuerst wieder vornehmlich ihrer Pflege zu. Doch kam er über eine freie Bearbeitung Boileaus nicht hinaus,[1]) und seine Satiren,

[1]) Sein Verhältnis zum französischen Klassizismus hat Valentin Lutz in seiner bereits in der Einleitung citierten Dissertation in ein-

Digitized by Google

stilistisch glatt, inhaltlich oft breit, aber anständig, ohne besonders „harte verweisung der laster", die Opitz gefordert hatte, dafür aber in der Anwendung „höfflicher reden" seiner Lehre getreu,[1]) standen zur Zeit in keiner näheren Beziehung und waren deshalb als Satiren ohne höheren Wert. Christian Wernicke rückte als der erste seiner Zeit zu Leibe, schrieb aber nur Epigramme. Neukirch endlich machte die Kritik seiner Zeit auch zum Gegenstand der poetischen Satire. Vorbild war dabei für ihn wie für Canitz Boileau; aber wie dieser die horazische, so ahmte er die juvenalische Seite des französischen Satirikers nach, bzw. er ging im Gegensatz zu Canitz über sein Vorbild hinaus auf Juvenal unmittelbar zurück. Schon Rachel und auch Canitz hatten vor ihm den Juvenal nachgeahmt, aber er war der erste, der — in unverkennbarem Gegensatz zur Forderung Opitz' — von dem „höflich zahmen sermo des Horaz" auch zu der „von bitterer indignatio diktierten satira des Juvenal"[2]) überzugehen suchte. In seiner doppelten Thätigkeit als Hofpoet und Satiriker stellt Neukirch die Thätigkeit Boileaus in Deutschland weit besser dar als Canitz, der gewöhnlich mit dem Franzosen verglichen wird. Als äussere Form wendet er in den Satiren durchaus heroische, bald mit dem weiblichen, bald mit dem männlichen Reimpaare beginnende Alexandriner an. Inhaltlich ist er in ihnen noch weit mehr als in seinen höfischen Gedichten von seinen Vorbildern abhängig. Ausser mit Boileau und Juvenal berührt er sich auch mit Rachel und Canitz, auch Anklänge an Horaz kommen vor. In der That lässt sich fast für

gehender, etwas pedantischer Weise untersucht. Als kleine Berichtigung sei erwähnt, dass es nicht nötig ist, für den Ausdruck „auf Stelzen gehen" (für geschraubt-schwulstige Ausdrucksweise) Entlehnung aus Boileau anzunehmen (Lutz S. 20), er findet sich schon bei Rachel Sat. VI, v. 167.

[1]) Opitz: Buch von der deutschen Poeterey. cap. 5. (Braune Neudr. Nr. 1, S. 23).

[2]) S. Borinski: Poetik der Renaissance S. 92.

Digitized by Google

jeden Gedanken Neukirchs, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, eine Parallele in einem oder mehreren der genannten Dichter finden, wofür freilich in den meisten Fällen die gemeinsamen Vorbilder aller Juvenal und Horaz verantwortlich gemacht werden müssen. Auf das unmittelbare Zurückgehen auf die „Spur der Alten" thaten sich ja die Poeten des neuen Geschmackes überhaupt viel zu gute. Immerhin weiss sich Neukirch jedoch noch mehr Selbständigkeit zu wahren als Canitz, und es zeigt sich auch hier wieder seine schon oft beobachtete Fähigkeit, mit dem überkommenen Gute zu wuchern und Entlehntem den Anschein des Eigenen zu geben. Auf einen wesentlichen Unterschied zwischen der Satire der opitzianischen Poeten und der ihrer römischen und französischen Vorbilder sei noch hingewiesen, sie ist durchaus unpersönlich. Während Juvenal wie Boileau ihre Angriffe gegen bestimmte Personen richten (vgl. jedoch Juvenal Sat. I, v. 154—157), ist der oberste Grundsatz der deutschen Renaissancesatiriker der des Martial: „Parcere personis, dicere de vitiis." Schon Rachel hatte sich (Sat. VIII. v. 481—483 und v. 493 94) zu diesem Grundsatze bekannt, Canitz und Neukirch wandten nur fingierte Namen und auch diese nur selten an, obwohl sie zweifellos zum Teil bestimmte Persönlichkeiten im Auge hatten,[1]) Gottfried Benjamin Hancke ging noch weiter und leugnete sogar in den Vorreden zum 1. 2. und 4. Teile seiner Gedichte jede persönliche Beziehung seiner Satiren. Gleichwohl scheinen die Satiren oft genug persönlich aufgefasst worden zu sein, wie gerade aus den langen Verteidigungsreden der satirischen Poeten hervorgeht.

Durch ihre Unpersönlichkeit steht die Satire des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts in geradem Gegensatz zu der „kecken, oft frechen, genialen, aber unglaublich schonungslosen, dabei immer schmutzigen und persönlichen

[1]) Vgl. „des Freyherrn v. Canitz Gedichte" hsg. v. J. U. v. König. Berlin u. Leipzig 1734. Vorrede S. XL.

Digitized by Google

Satire der Früh- und Hochrenaissance“ [1]) und war nicht einmal so ganz nach dem Geschmack Opitz', der in seiner „Poeterey“ (Braune, Neudr. 1, S. 23) gefordert hatte, dass „alle Satyrische scribenten ... ungeschewet sich vor feinde aller laster angeben, vnd jhrer besten freunde ja jhrer selbst auch nicht verschonen“ sollten, „damit sie nur andere bestechen mögen.“

Seine Zeit, die zum Vergleich mit antiken Grössen stets bereit war, hat Neukirch den deutschen Juvenal wie Canitz den deutschen Horaz genannt. Dieser Vergleich lag ja für sie nach dem Inhalt der Satiren und der Rücksichtslosigkeit, mit der er vorgetragen wird, nahe. Doch sind die Satiren beider, ohne dass hier auch nur die Zulässigkeit einer Parallele zwischen Juvenal und seinem Nachtreter zugegeben werden soll, schon ihrem Ursprung nach ganz verschieden. Während sie bei Juvenal aus einer edeln indignatio hervorgehen, entspringen sie bei Neukirch aus Erbitterung und Hass. Nicht die Verderbtheit der gesellschaftlichen Zustände an und für sich, sondern die schlimmen Erfahrungen, die er mit ihnen machte, die Thatsache, dass er unter ihnen zu leiden hatte, diktierten ihm seine Satiren. Daher ihr leidenschaftlicher, beissender, mehr schimpfender als tadelnder Ton, daher aber auch die Lebendigkeit der meist in Form von Rede und Gegenrede gehaltenen Diktion, der durchaus subjektive Charakter und die unmittelbare Wirkung der Satiren auf uns. Den Inhalt bildet meist eine ziemlich erregte Debatte zwischen Neukirch und seinen Gegnern, die damit endet, dass er grollend den aussichtslosen Kampf aufgiebt und „Kupfer Gold und Narren Weise“ sein lässt. Gegenstand seiner Satire sind die Verkehrtheiten und die Verderbtheit der mittleren und oberen Stände seiner Zeit, die Nachäfferei alles Fremden, die unumschränkte Herrschaft des Geldes, Geiz, Habsucht und Verschwendung, Unzucht und Unsittlichkeit, Betrug und

[1]) S. Borinski: Poet. d. R. S. 92.

Digitized by Google

Bestechung, Verachtung der Armut, Verkehrtheiten der Erziehung u. a. m. Sie sind daher in erster Linie in kulturhistorischer Beziehung für uns interessant. Überall blickt die Beziehung auf Neukirchs eigene Erlebnisse durch, und ihre Ähnlichkeit mit dem von Boileau und Juvenal Geschilderten veranlasste ihn auch in erster Linie zur Nachahmung dieser beiden. Wie

„Damon, ce grand auteur, dont la Muse fertile
Amusa si longtemps et la cour et la ville,
Mais, qui n'étant vêtu que de simple bureau,
Passe l'été sans linge, et l'hiver sans manteau",

in der 1. Satire Boileaus, die sicher nicht zufällig unter dem Ersten sich befindet, was Neukirch aus diesem übersetzt hat, wie Juvenal in seiner 7. Satire v. 27 ff., so klagt auch Neukirch über das damals sprichwörtliche Poetenelend und rät, anklingend an Canitz' Satire „von der Poesie", seinem Freunde:

„Lass doch, Lysander, ab mit Reimen dich zu plagen,
Und einer Bettelkunst halb rasend nachzujagen,
Die zwar die Phantasei durch süsse Träume rührt,
Dich aber auf den Weg der Hungerwiesen führt."

Und er ruft aus:

„Wie glücklich wär' ich doch, wenn mich zu rechter Stunden
Ein kluger Arzt davon durch Kräutersaft entbunden . . . ".

ähnlich wie Boileau Sat. II, v. 67 f., wenn auch aus anderem Grunde:

„Et je serais heureux, si, pour me consumer,
Un destin envieux ne m'avait fait rimer."

vgl. noch Neukirch Sat. „Wider die falsche Ehrsucht" v. 233 und „auf unverständige Poeten" v. 59 ff. mit Boileau Sat. I, v. 109 f. Die wiederholt bei Neukirch sich findende Behauptung, dass nur der Sorgenfreie dichten könne (so Vorrede zu HS I, ferner HS I, S. 119 und Gottsched S. 187), hat ebenfalls eine Parallele bei Juvenal Sat. VII, v. 53—73. Der

Digitized by Google

Rat, den er in der Satire „wider den Geiz“ dem Livius giebt, falls er reich werden wolle (Gottsched S. 129—130):

„Gieb dich zum Kammerknecht bei einem grossen Herren . . .“

erinnert an den des Tiresias in der 5. Epistel des 2. Buches bei Horaz v. 75 f. Und einen ähnlichen Sinn legt Neukirch auch den Versen Boileaus (Sat. I, v. 60 ff.) in seiner Übersetzung (Gottsched S. 162) bei.

Der „Hofmeister“ Neukirch, der in seiner Satire „über die heutige Kinderzucht“ seinen Freund aus eigener Erfahrung vor dem dornen- und kummervollen Erzieherberuf warnte, fand in derselben 7. Satire Juvenals in der Schilderung der unglücklichen Lage der Lehrer manches seinen eigenen Erlebnissen Ähnliche bis herab zur „Hirse und Habergrütze“, die die einzige Nahrung des armen Magisters bildet und in der „crambe repetita“ des Juvenal ihr Gegenstück hat.

Mit besonderem Eifer wendet sich Neukirch gegen die Verachtung der Armut und die Allmacht des Geldes. Dieses Thema, eines der beliebtesten aller Satiriker, findet sich bei allen genannten. Neukirch berührt sich in gleicher Weise mit Juvenal wie mit Boileau.

„Willst du befördert seyn? so sey nur unbekümmert,
Ob dir den plumpen Geist ein Drescher zugezimmert,
Ob für die Cantzel dir der Weisheit helles Licht,
Ob dir im weissen Rath Juristen-Witz gebricht;
. . . . . .
Nimm einen Beutel Gold, und bring ihn hurtig an,
So sind zur Ehren-Burg die Pforten aufgethan;
So kan dein geiler Fuss auf Priester-Bäncke steigen,
So wirst du deinen Sohn als Neben-Sitzer zeigen . . .“

So lässt sich Neukirch in der Satire „Wider den Geiz“ vernehmen, ähnlich wie Juvenal Sat. VII, v. 190—198:

„Felix et pulcher et acer,
Felix et sapiens et nobilis et generosus
. . . . . .

Digitized by Google

Felix orator quoque maximus et iaculator
Et, si perfrixit, cantat bene.
. . . . . .
Si Fortuna volet, fies de rhetore consul;
Si volet haec eadem, fies de consule rhetor."

Und Boileau äussert sich Satire VIII, v. 199—206:

„Quiconque est riche est tout: sans sagesse il est sage;
Il a sans rien savoir, la science en partage;
Il a l'esprit, le cœur, le mérite, le rang,
La vertu, la valeur, la dignité, le sang . . . "

Auch v. 157ff. der Canitzschen Satire vom Hof-, Stadt- und Landleben haben einen ähnlichen Inhalt, ebenso wie v. 247—252 von Rachels 4. Satire. Weitere Stellen, die zum Vergleich herangezogen werden können, sind Neukirch-Gottsched S. 124f., 148, 127f.; Juvenal Sat. III, v. 137—141, 143ff., 164f., auch Horaz Epistulae I, 6, v. 36—38 u. a. m.

Den Hauptgegenstand der Satire Neukirchs bildet die Geisselung der Laster, bei denen das Geld in erster Linie eine Rolle spielt. Der Ton dieser Satiren zeichnet sich durch ganz besondere Rücksichtslosigkeit aus. In einer etwas langatmigen Satire „wider den Geiz", einem Dialog zwischen dem Dichter und Livius, wird mit Anlehnung an Juvenal Sat. XIV, v. 107ff. das Leben und das lächerliche, verabscheuungswürdige Treiben eines Geizhalses geschildert. Rachel hat die betreffende Satire Juvenals als seine vierte frei übertragen, sie wirkte ferner auf Boileaus achte und durch diese wieder auf Canitz' erste über den Tod des ungerechten Geizhalses ein.[1]) Die 8. Satire Boileaus hat ihrerseits wieder in Neukirch einen Übersetzer gefunden. Am deutlichsten klingt Neukirchs Schilderung der Lebensweise des Geizigen (Gottsched S. 121/122):

---

[1]) Weshalb Lutz a. a. O. S. 8f. den schon von J. U. v. König festgestellten Einfluss der 8. Boileauschen Satire auf Canitz' erste leugnet, ist nicht einzusehen.

Digitized by Google

„Sein Haus hält siebenmahl in einer Woche Fasten,
Ein halb geschrotnes Korn, und ein durch Weiber-Witz
Aus abgesäurter Milch erbauter Würmer-Sitz
Ist seiner Kinder Kost . . . "

an Juvenal Sat. XIV, v. 126—133 an. Die freie Nachahmung dieser Verse findet sich bei Rachel Sat. IV, v. 116 ff. und noch wörtlicher Sat. VI, v. 93 ff. vgl. auch Canitz Sat. I, v. 11 ff. Auch der Gedanke, dass der Geizige nur sammle, um eine lachende Schar von Erben zu hinterlassen, die sein Ende nicht erwarten könne, findet sich bei allen Satirikern. Bei Juvenal Sat. XIV, v. 250 f. erscheint wenigstens der ungeduldig wartende Sohn. Deutlicher ist Boileau Sat. VIII, v. 85—88:

„Et pourquoi cette épargne enfin? — L'ignores-tu?
Afin qu'un héritier, bien nourri, bien vêtu,
Profitant d'un trésor en tes mains inutile,
De son train quelque jour embarasse la ville."

Und Neukirch meint:

„Diess hat er (sc. der Geizige), Livius,
Dass er die Hölle dort und hier das Lied erworben:
Gott Lob! es ist einmahl ein reicher Mann gestorben,
Dass die gespickte Schaar der Hunger-Erben lacht,
Und ihr ein Freuden-Mahl aus seinem Schweisse macht . . . "

vgl. auch Canitz Sat. I, v. 49—55 und Horaz Sat. I. v. 80—87. Ferner klagt Neukirch über die Skrupellosigkeit des Geizigen in der Wahl der Mittel, sich zu bereichern, er klagt wie Damon in Boileaus 1. Satire v. 114 ff. über die Käuflichkeit der Justiz und den betrügerischen, wuchernden, bestechlichen Juristen und hat damit eine Figur in seine Satiren aufgenommen, die in der poetischen Satire des 16. Jahrhunderts, besonders bei Murner, sehr beliebt war. Auch Rachel Sat. VIII, v. 152—156 entwirft von ihm eine kleine Schilderung; vergleichen lassen sich auch die Verse Boileaus Sat. VIII, v. 152—156, die Neukirch in seiner Art etwas derb-kräftig verdeutscht hat.

Digitized by Google

Der bestechliche Geistliche, der „die schlaue Simonie zum Höllenwerke“ macht, findet sich bei Neukirch ebenfalls (Gottsched S. 124); Rachel Sat. VI, v. 341—360 und Sat. VII, v. 583 ff. und Canitz in seiner Satire „von der Poesie“ sprechen mehr von der Verderbtheit der Geistlichen im allgemeinen.

Eine weitere beliebte Figur der Satiren ist der Ruhmbegierige und falsche Ehrsüchtige, der sich um der „Ehre“ willen in alle möglichen Gefahren stürzt,

„In fremde Schulden sinckt, durch Banquerot verdirbt,
Und als ein Märtyrer von Complimenten stirbt.“

(Gottsched S. 116). Auch Rachel wendet sich Sat. VI, v. 160 ff. gegen die, die „vor aller Welt hoch zu Brette kommen“ wollen, und Canitz sucht in einer verunglückten Satire „von der Freiheit“ ihr Treiben lächerlich zu machen. In erster Linie trifft den Hofmann, den, der „nach Hofe läufft“, die Geissel der Satire; Warnungen vor dem Hofe und Satiren auf das Hofleben waren ja im politen Zeitalter, es ist bezeichnend genug für seine Charakterlosigkeit, allgemein, und Moscheroschs „zu Hoff, zu Höll“ begegnet uns unter allen möglichen Gestalten. Neukirch geht sogar noch weiter als irgend einer seiner Zeit und wendet sich auch gegen die Fürsten, die sich, wenn auch nur in Form der Praeteritio, einen harten Vorwurf wegen ihrer „falschen Ehrsucht“ gefallen lassen müssen. (s. Sat. „wider die falsche Ehrsucht“ v. 13 ff.)

Der Vergleich der modernen Zustände mit den früheren macht Neukirch wie Juvenal zum Lobredner der alten Zeit. Unter unmittelbarstem Einfluss seines römischen Vorbildes führt er seiner entarteten Zeit die einfachen, bescheidenen, sittenreinen alten Deutschen vor Augen, wie Juvenal der seinigen die alten Römer.

„Man ass noch, was das Land in seiner Schoos gebahr,
Man trank, was der Natur nicht überlegen war.
Ein selbst erlegtes Wild, ein fetter Rinder-Braten,
Ein Kuchen, der durch Fleiss der Weiber war gerathen,
. . . . . .

Digitized by Google

Ein brauner Gersten-Safft, und denn die Krafft der Reben
Die uns der Mosel Strohm, der Rhein und Neckar geben,
. . . . . .
Das war nach Vater-Art und hergebrachter Weise
Der Grossen bester Tranck, der Reichen Hochzeit-Speise."

So schildert Neukirch in der Satire „wider die Wollust" die Lebensweise der alten Deutschen, bei der

„die Weiber waren mehr als itzt die Männer seyn",

und

„ein Tuch, dazu das Garn von Weibern war gesponnen,
ein Leder, das der Mann durch einen Pfeil gewonnen",

auch beider Kleid war. Anders ist es jetzt, wo Schwelgerei und Üppigkeit an Stelle der alten Einfachheit getreten sind und ein lächerlicher Luxus sich aller Stände bemächtigt hat. Die Ursache der Entartung sieht Neukirch in den Entdeckungen und dem dadurch veranlassten Eindringen des Fremden, ähnlich wie sie Juvenal in den Eroberungen Roms sah (Sat. VI, v. 286 ff.). In erster Linie wird der französische Einfluss, nach Neukirchs Ansicht der Urheber alles Übels, verantwortlich gemacht. Die Unzucht bei Männern und Frauen, für die man den Namen „Galanterie" gefunden hatte, die Verderbtheit der Jugend, die mit 7 Jahren schon weiss, „was für Vermählte nur und in die Nacht gehört", wird auf ihn zurückgeführt. Reisen in fremde Länder, besonders nach Italien und Frankreich, dürfen dem jungen Adligen auch nicht fehlen, und was er dort lernt, darüber giebt uns die Satire „Über die heutige Kinderzucht" v. 89 ff. sehr genaue Auskunft. An dem Schicksal Muffels zeigt Neukirch in der Satire „Auf die Faulen" die verderblichen Folgen von Schwelgerei und Wollust; und wie Juvenal (Sat. VI, v. 61—66) sich gegen Tänze und Schauspiele wendet, durch die man in Rom die geile Sinnenlust erregte, so Neukirch gegen das Theater, wo „die süfse Brunst in Opern" vorgepfiffen wurde. Klagen über den verderblichen Einfluss der Oper waren damals allgemein; auch Neu-

Digitized by Google

kirch tadelt noch wiederholt „die halb mit Pickelscherz gespickten Operettchen." Gerade diese letzteren Partieen der Neukirchschen Satiren sind für uns in erster Linie interessant. Sie führen uns mit ihren wohl durchweg wahren Schilderungen mitten in das Leben der höfischen Kreise jener Zeit, speziell nach Berlin, und geben uns ein Bild, welches als das eines scharfen und gründlichen, wenn auch vielleicht etwas übertreibenden Beobachters kulturhistorisch immer von Bedeutung sein wird. Anklänge an Juvenal, besonders seine 6. Satire, kommen vor, doch liegt die Übereinstimmung weniger im Wortlaut als in der Tendenz der Satiren. Auch Boileau und Canitz klagen wohl hin und wieder über den überhandnehmenden Luxus und den Untergang der alten Redlichkeit, Rachel spottet bisweilen über die Nachahmung französischer Sitten (so Sat. VI, v. 184 ff.) und preist die alten Zeiten als die guten (Sat. VII, v. 1 ff. und v. 613 ff.). So gründlich wie Neukirch hat jedoch keiner seiner Zeit die Wahrheit gesagt, und seine Satiren müssen wohl einen ziemlich starken Eindruck gemacht haben, wenn der Herausgeber der „Satyren und poetischen Briefe" noch 1757 behaupten konnte: „Zur Beförderung der Tugend habe ich diese Gedichte herausgegeben, und sie werden fruchtbar an Siegen über die Thoren sein."

Ein Lieblingsthema aller genannten Satiriker sei als letztes hier erwähnt, es ist der Adel und seine Berechtigung. Die gemeinsame Grundlage ist die gegen den Ahnenstolz gerichtete 8. Satire Juvenals, die den Satz ausführt, dass Tugend der einzige und wahre Adel sei. Boileau hat in seiner 5. Satire den Inhalt der Juvenalschen ziemlich genau nachgeahmt, modernisiert und erweitert. Und die deutschen Hofsatiriker bemächtigten sich naturgemäss mit Freuden dieses Themas, umsomehr als man mit dem Gedanken, der Adel sei eine Null, die erst durch die Ziffer der Begabung oder Tugend ihren Wert erhalte, schon von Lohenstein her vertraut war.[1]) Canitz hat die 5. Satire

[1]) S. v. Waldberg: Galante Lyrik. S. 132 Anm.

Digitized by Google

Boileaus übersetzt, Neukirch klingt hier mehr an Boileau als an Juvenal an.

„Wer hat uns doch gesagt, dass todte Prahlerey
Der Tugend höchster Grad und dieses Ehre sey,
Wenn man ein Wappen-Heer von vielen Ahnen zehlet?"

fragt Neukirch in der Satire „wider die falsche Ehrsucht", ähnlich wie Boileau Sat. V, v. 13—16:

„Que sert ce vain amas d'une inutile gloire,
Si de tant de héros célèbres dans l'histoire,
Il ne peut rien offrir aux yeux de l'univers
Que de vieux parchemins qu'ont épargnés les vers?"

und Juvenal Sat. VIII, v. 19f.:

„Tota licet veteres exornent undique cerae
Atria, nobilitas sola est atque unica virtus".

vgl. noch „wider die falsche Ehrsucht" v. 55—58 mit Boileau Sat. V, v. 78ff. u. a. m. Immerhin geht jedoch Neukirch nicht so weit, dass er die Berechtigung des Erbadels vollständig verneint, wie sein lateinisches und französisches Vorbild; seine Satire gilt in erster Linie der Käuflichkeit des Adels, die zu jener Zeit in höchster Blüte stand, und dem Ritter, „dem der Pfefferstaub noch aus der Nase fährt," der aber doch

„Von Bürgern voller Schmach, von Rittern voller Hohn
Schon wie ein Ritter spricht, den Jason aufgeschrieben,
Als ihn das güldne Vliess nach Kolches hingetrieben."

vgl. damit noch „wider die falsche Ehrsucht" v. 167f., 129, 202 und „auf die Faulen" v. 68ff.

Wir sind auf die Beziehungen der Neukirchschen Satiren zu ihren Vorbildern näher eingegangen, um eine Parallele zu der Arbeit von Lutz zu geben und zu zeigen, wie auch der zweite der frühesten Hauptvertreter der Boileauschen Richtung inhaltlich ganz abhängig ist, wie er aber im Ausdruck sich weit mehr als Canitz, dem er, wenn auch nicht an poetischem Talent, so doch an selbständiger

Digitized by Google

Gestaltungskraft überlegen war, emanzipiert und es verstanden hat, seine Satiren durch Beziehung auf seine Zeit interessanter zu gestalten und die deutschen Poeten wieder auf satirische Betrachtung der sie umgebenden Schäden hinzuweisen.

Besondere Betrachtung verdient seine Satire „Auf unverständige Poeten“, in der er, beeinflusst von Boileaus 1. Satire und seinen eigenen schlimmen Erfahrungen, ein kritisches Bild der litterarischen Zustände seiner Zeit zu geben sucht. Die Satire ist im Jahre 1713 oder 1714 entstanden, ihre kritischen Partieen sind mit denen der Canitzschen Satire „von der Poesie“, an die sie bisweilen erinnert, auf Boileau zurückzuführen. Interessant ist für uns in erster Linie Neukirchs Urteil über den Schwulst der Schlesier:

„Ein geiles Myrtenlied und ein nach dem Adon
Des üppigen Marin erbauter Venusthron,
Der der Geliebten Schoss bis auf den Grund endecket
Und Büsch und Brunnen draus und Vogelnester hecket,
Ein lügenvolles Lob, das uns ins Angesicht
Den lastervollen Ruf der Toten widerspricht,
Ein rohes Trauerspiel, in dem die Regeln fehlen
Und so viel Schnitzer fast als Silben sind zu zählen,
Ein Brief, den Adam schon der Eva zugesandt,
Da beide dazumahl doch keine Schrift gekannt,
Ein kreissendes Sonett, das mit dem Tode ringet
Und der Gedancken Rad so wie die Reime zwinget,
Und ein nach Pöbelart gepriesner Buhlerblick
Ist oft bei dieser Zeit das grösste Meisterstück.“

Das klingt schon viel konkreter als Canitz' Bemerkungen, und hinter dem „Schoss der Geliebten“ und dem „Brief, den Adam schon der Eva zugesandt“, sind unschwer Bessers schon wiederholt genanntes unzüchtiges Gedicht und Hofmanswaldaus Heldenbriefe zu erkennen. Auch in der litterarischen Kritik, deren Begründung durch Wernicke das wertvollste Produkt des französischen Einflusses jener Zeit ist, geht also Neukirch über Canitz hinaus. Zur

Digitized by Google

persönlichen Kritik, wie sein Vorbild Boileau, wagt er freilich noch nicht durchzudringen, und auf den Tadel der Heldenbriefe folgt unmittelbar ein Lob der Hofmanswaldauschen Lieblichkeit, wie denn Neukirch während seines ganzen Lebens ein Lobredner Hofmanswaldaus und Lohensteins geblieben ist. Diese Unsicherheit in der Kritik, wie wir sie auch bei Canitz und etwas schwächer auch bei den Schweizern und bei Gottsched, überhaupt noch fast während der ganzen 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts finden, ist im Grunde zurückzuführen auf die Furcht, den früher angebeteten Häuptern zu nahe zu treten und einen „Federsturm" gegen sich heraufzubeschwören. Den „Schwindelgeist" der „Weisianer" und „Hübneristen" wagt Neukirch ebenfalls nur im allgemeinen zu tadeln, er urteilt ferner abfällig vom „hirschfeldischen Verstand im Madrigal" und dem „Schäferton von Kärnth und Bayerland" und straft die „von der Hungersucht bethörte Dichterzunft",

„Die sich durch falsche Kunst auf den Parnass geschlichen,
Von der gesetzten Bahn der Alten abgewichen,
Mit frecher Hurtigkeit gefüllte Bogen schmiert
Und alle Messen fast ein totes Werk gebiert."

Naturgemäss kann Neukirch bei dieser Unsicherheit und Unbestimmtheit des Urteils, wie schon Erich Schmidt in ADB Bd. 23 hervorhob, nicht als bewusster Anfang der norddeutschen Kritik gelten, als den man ihn schon darzustellen versuchte. Doch steht er zu ihr in naher Beziehung dadurch, dass er wie Wernicke die Notwendigkeit einer aktuellen Kritik erkannte und sie forderte. Mit deutlicher Beziehung auf Boileau sagt er:

„Wir sind nicht zu Paris, wo man nicht Tag aus Nacht
Und gleich Abgötterei aus jedem Wurme macht,
Wo man was Scudery, was Chapelain gewesen,
Ohn' alle Farben kann in Stachelschriften lesen."

Man kann ihn deshalb als unmittelbaren Vorläufer der deutschen litterarischen Kritik betrachten, um deren An-

Digitized by Google

wendung er aus den genannten Gründen nach seiner Manier mit der Phrase: „Es reime, wer da will; ich will in Frieden leben“ herumging. In seinen Vorreden sprach er gewöhnlich den Wunsch aus, selbst kritisiert zu werden, und das Schicksal wollte es, dass die von ihm ersehnte litterarische Kritik bei ihrem Erscheinen sich ebenso über ihn wie über Hofmanswaldau und Lohenstein hermachte. Im übrigen rühmt er in der Poetensatire „der Griechen Zärtlichkeit“, „des Maro klugen Witz“ und „Horazens Dichterbuch“, für die er schon in der Vorrede zu HS I Begeisterung geäussert hatte, wo er unter anderm den für seine unkritische Zeit sehr bemerkenswerten Ausspruch that: „Wir haben noch einen grossen berg vor uns, und werden noch lange klettern müssen, ehe wir auf den gipffel kommen, auf welchem von denen Griechen Homerus und Sophocles, von den Römern Horatius und Maro gesessen.“ Freilich zeigt in derselben Vorrede das überschwengliche Lob der deutschen Litteratur, auf welcher Grundlage derartige Behauptungen ruhten, und in seinen „Gedancken von Richtigkeit und Vollkommenheit der deutschen Sprache“ hat Neukirch seine Ansicht sogar dahin geändert, dass unsre Dichtkunst der griechischen und römischen wenig mehr vorausgebe.

Die übrigen poetischen Anschauungen Neukirchs, deren Betrachtung hier angereiht sein soll, sind hauptsächlich in der Vorrede zu HS I niedergelegt. Mit der Behauptung, dass „scharff-sinnige beywörter“, „kluge erfindungen“ und „unterscheidung der guten und falschen gedancken“ „die seele und die wesentliche theile eines rechtschaffenen gedichtes seyn“, und „dafs sich alle wissenschafften in einem poeten nichts anders als in einem centro versammlen müssen“, steht er ganz auf dem Standpunkt seiner Zeit. Er erhebt sich nur etwas über ihr Niveau durch die Betonung des freilich schon von Opitz ausgesprochenen Gedankens, dass ein Dichter erleben müsse und nur Erlebtes schildern könne, für Neukirchs Zeit freilich nichts anderes als eine

Digitized by Google

inhaltlose Phrase, zu der seine eigenen dichterischen Erzeugnisse, mit Ausnahme seiner Satiren, die traurigste Illustration bieten würden. Merkwürdig genug ist auch seine Einteilung der Poeten in „blofse versmacher", „galante dichter" und solche, die „in der poesie grofs zu werden gedencken". Die ersten verwirft er ganz, von den zweiten verlangt er „feurige und aufgeweckte gemüther, welche in der galanterie sehr wohl erfahren, im erfinden kurtz, in der ausarbeitung hurtig, und in allen ihren gedancken seltsam seyn", die dritten sollen „nicht allein an natürlichen gaben viel reicher, sondern auch in erfindungen tiefsinniger, in der schreibart fester und mehr polieret seyn" und „auskömmlichen unterhalt" und Zeit haben. Und da dieses Glück den wenigsten zu teil werde und es ihnen somit am „fürnehmsten", einem „fröhlichen gemüthe", fehle, so hält er die für die klügsten, die „die mittelmäfsigkeit halten, sich blofs auf galante gedichte legen, und um die geheimnisse der hohen poesie unbekümmert lassen". Diese Bemerkungen beweisen zur Genüge, dass Neukirch von dem Wesen und dem Werte der Poesie ebenso wenig eine Vorstellung hatte wie seine Zeitgenossen, und sind uns ein Kriterium zur richtigen Beurteilung derjenigen Äusserungen, die vielleicht den entgegengesetzten Eindruck von ihm hervorrufen könnten. An dem Poetiker und Kritiker Neukirch bleibt beachtenswert nur sein durch die Vorrede zu HS I gemachter Versuch, der deutschen Litteratur ihre Stellung innerhalb der klassischen und zeitgenössischen ausländischen anzuweisen, und seine aus Boileau geschöpfte Erkenntnis des Wertes der aktuellen Kritik. —

Den wesentlichsten und bei dem früheren Anhänger des Schwulstes wichtigsten Einfluss hat die französische Schule auf den Stil Neukirchs ausgeübt. Hier gelang es ihm sogar, etwas Originelles zu schaffen, sich eine individuelle Schreibart herauszubilden, die Nachahmer fand und ihm den Namen des Begründers einer dritten schlesischen Schule eintrug. Gottsched, der Poetiker der Periode des

Digitized by Google

guten Geschmackes, unterscheidet im 11. Kapitel des 1. Teiles seines „Versuchs einer Critischen Dichtkunst“ unter Berufung auf Neukirch [1]) eine natürliche, sinnreiche und pathetische Schreibart, die sich jedoch mit Neukirchs Einteilung nur dem Namen nach decken. Gottscheds natürliche Schreibart ist etwa mit Neukirchs scharfsinniger identisch, die sinnreiche und pathetische sind bei Neukirch in der pathetischen zusammengefallen, während Gottsched, ganz unter der Einwirkung des bon sens stehend, die natürliche Schreibart Neukirchs, „welche uns keine grosse mühe verursachet; sondern gleichsam von sich selber in die feder fliefst“, nicht mehr kennt. Neukirch hat sich in den drei Stilarten versucht. Der natürlichen Schreibart — nach seiner eigenen Einteilung — gehören viele seiner meist in der ersten Zeit nach seinem Abfall von den Schlesiern entstandene „poetische Sendschreiben“ und mehrere seiner Huldigungsgedichte an seinen Zögling, den Erbprinzen von Ansbach, an, in denen sich sein „poetisches Feuer“ bereits im Verlöschen zeigt. Die Sendschreiben erinnern sehr an die Opitz-Canitzsche Natürlichkeit und neigen nicht selten stark zur Prosa; so in dem Gedicht auf die Jahresfeier des Krönungstages Friedrichs I. (Gottsched S. 265):

„Du hältst in einer Hand Europ und Preussens Ruh:
Nur ist der Unterschied,
Dass du den Grund zur ersten mit dem Degen,
Zur andern, wie bekannt, mit Liebe pflegst zu legen.“

Die scharfsinnige Schreibart, durch gewähltere Ausdrucksweise und reichere Verwendung der Bilder von der vorigen unterschieden, liegt in einem grossen Teile der heroischen Gedichte und einigen Schäfergedichten vor. Die eigentliche Domäne Neukirchs ist aber der „pathetische oder bewegende“ oder nach Gottsched der „sinnreich-prächtige stylus“, der „unter allen der höchste und kräfftigste, aber auch zugleich der schwerste“ ist. „Denn alles, was

[1]) „Anweisung zu teutschen Briefen“, Buch IV, cap. 5.

Digitized by Google

man nur in der rhetorique künstliches findet, das fliesset in diesem stylo nicht anders, als in einem centro zusammen. Seine worte müssen durchdringend und mächtig, seine commata kurtz, seine connexion zierlich, seine sententien gewürzt, seine gleichnisse seltsam, seine numeros aber richtig und donnernd seyn." Auf Grund dieser von ihm aufgestellten Charakteristika hat sich nun Neukirch einen überladen-prunkhaften, hyperbel-, antithesen- und metaphernreichen, mit rhetorischen Figuren durchsetzten Deklamatorenstil herausgebildet, der, weit entfernt von Canitz' Natürlichkeit, sich als ein Produkt des Überganges vom Schwulst zum steifen Figurenstil der Klassizisten darstellt. Er ist, vorgebildet bereits in einem Teil der heroischen Gedichte, vor allem in den Satiren angewandt, wo er nach Gottsched — seine von der sinnreichen Schreibart gegebene Charakteristik stimmt mit der Neukirchs überein — vorkommen kann, „zumal wenn der Poet ins Moralisieren kömmt", und findet sich ausserdem in einigen geistlichen Gedichten, den so genannten Biblischen Geschichten. An den Schwulst der Schlesier erinnert Neukirchs Stil durch das Vorherrschen der Metapher, die zwar auch von Gottsched als „gröfster Zierrath poetischer Ausdrückungen" gerühmt wird, aber bei keinem andern Dichter in so verschwenderischer Weise vertreten ist wie gerade bei Neukirch. Den Einfluss bzw. die Nachwirkung Hofmanswaldaus zeigen Vergleiche wie:

„Ihr holder Mund ein Sitz von tausend Nachtigallen" (Gottsched S. 212).
„Was ihre Zunge spricht, muss lauter Ambra seyn" (S. 187).
„Die Liebe wehe stets euch Ambralüfte zu" (S. 220).
„Legt man zu Rosen auch gemeines Laub und Gras,
Lässt man bei Flöten auch ein Haberrohr erklingen?" (S. 225).
„So stark als Aloen vor Anemonen blühn" (S. 249).
„Der sich bei fetter Kost mit Kummerbrodte nährt" (S. 128).

u. a. m. In einem Gedichte aus seinen letzten Lebensjahren legt er sogar dem Manasses die Worte in den Mund:

Digitized by Google

„Ich schwamm in einer See von lauter Honig-Quellen,
Die Winde wehten mir Bisam und Zibeth zu;
Ich dacht an keine Noth, an keine Jammer-Wellen,
Wo nur mein Wille war, da war auch meine Ruh."

Seine frühere Neigung zu Concetti hat sich in Wendungen erhalten wie:

„Der mit Persepolis auch seinen Witz verbrannt" (S. 266).
„Ein Tag hat uns zur Ruh, dich auf den Thron gebracht" (S. 266).
„Und sein Gewissen so, wie seine Zeuge dehnet" (S. 110).

An Lohenstein erinnern folgende Vergleiche:

„Wie, wenn ein Donnerkeil die Cedernäste schläget,
Alsdenn das Wellenheer vor blosser Angst sich reget" (S. 224).
„So weit der kleine Bär vom Süderpole weicht" (S. 295).
„So lange nicht ein Wolf aus Liebe Lämmer zeuget:
„So lange nicht der Klee Cypressen übersteiget" (S. 296).

und die zahlreich vorkommenden gelehrten Anspielungen auf Mythologie und Geschichte; so

„So lacht Aurora nicht, da sie auf ihrem Wagen,
Dem keuschen Cephalus, dich lieb ich, konnte sagen:
So seufzte Phoebus nicht, da er Boline, sprach,
Boline, fliehe nicht! Apollo folgt dir nach" (S. 218).

und viele andere mehr. Der grösste Teil der Metaphern ist jedoch neu und originell und dem Wesen nach von denen der Schlesier verschieden. Stellten sie sich bei diesen häufig genug auf Kosten des Verstandes als der eigentliche Zweck der Gedichte dar, so sind sie jetzt nur Mittel zum Ausdruck der scharfsinnigen Gedanken des Verfassers, waren sie dort infolge der unterschiedslosen Gleichheit der Situationen und Themen zu typischen Wendungen erstarrt, so nehmen sie jetzt ein stets verschiedenes, dem einzelnen Fall angepasstes Gepräge an, herrschte bei den Schlesiern das Wort über den Inhalt, so wird es jetzt unter ihn gebeugt und muss zu seiner möglichst charakteristischen, körnig-gedrungenen Wiedergabe dienen. So entwickelte sich

Digitized by Google

bei Neukirch das Streben nach charakteristisch-drastischen, neuen Wortbildungen und die Jagd nach „nachdrücklichen“ Beiwörtern. Bildungen wie: Scheidungstag, Wucherweg, Lustsyrenen, Ungarreben, Schneiderpflanzen, Bettelpuppen, Büffelstärke, Bettelbrocken, Marterfeuer, Bürgertrost, Bürgermilch, Vaterschweiss finden sich fast in jedem Verse. Ausländischer Wein ist ihm „Magenfeuer“, „Iberens starkes Feuer“, den Sekt nennt er „zundervoll“, den Credit „hinckend“, den Verstand „schielend“ oder „kriechend“, das Gold „Monden-“, das Silber „Sonnenerzt“, den Diener eines reichen Lebemannes „der Wollust Tellerwisch“, einen jungen Menschen einen „bemilchten Bart“, die ihn bekämpfenden Dichter ein „Wespenheer“ oder die „von der Hungersucht bethörte Dichterzunft“ u. s. w. Bedenklicher sind „der abgezehrte Bauch der hungrigen Clienten“ oder gar der hochpoetische „durch Weiberwitz aus abgesäurter Milch erbaute Würmersitz“ für den prosaischen alten Käse. Gewöhnlich sind jedoch nicht nur einzelne Wendungen, sondern die ganze Satzverbindung metaphorisch. So: „ein Schinken, dem der Rauch die Geilheit abgezehrt“, der „hungrige Verstand“ wird „durch kluge Bücher genährt“, der Tabak ist ihm „ein brennend Kraut, das man durch Rauch bewegt“, und mit dem man „der kalten Mitternacht die Schärfe niederschlägt“, die kokette Frau „baut“ sich „aus der geschminkten Haut einen Tempel“, „die grobe Bürgermilch“ wird „durch Ritterblut erhöht“, „das Alter frifst des Verstandes Haus“ (!), er „hebt den schweren Kummerstein“ oder „nährt sich mit Kummerbrodte“, die Armen „ziehn an der Last der Sorgenaxe“, die Fürsten müssen „schon nach Menschenblut im Mutterleibe dürsten“. Aus einer ununterbrochenen Kette solcher hyperbolisch-pompösen, von einem gewissen Sprachtalent zeugenden, häufig aber, wie die angeführten Beispiele beweisen, geschmacklosen Wendungen, unter denen für eine vernünftige, präzise Ausdrucksweise kein Raum mehr ist, setzt sich Neukirchs Stil zusammen. Eine Vorliebe für alle möglichen anderen rhetorischen Figuren, die er mit den

Digitized by Google

Klassizisten teilt, eine ausgesprochene, von den Schlesiern her bewahrte Neigung zu breiten Pleonasmen und Wortspielen, die Gottsched nach dem Muster Boileaus verwirft, sprachliche Verbrechen, wie das Echo: „Sophie ist, schwer ich, hin! Schwerin erklang der Wald“ geben dem Ganzen das Gepräge eines erzwungenen Pathos, das namentlich da unangenehm berührt, wo es mit der Hohlheit und Leere des Inhaltes zu sehr kontrastiert, wie in dem von Gottsched als Muster „der wahren scharfsinnigen Schreibart‘ gepriesenen Trauergedicht auf Sophie Charlotte. Neukirchs Schreibart — „geistvolle Geschwätzigkeit“ hat man sie im vorigen Jahrhundert mit vielleicht zu harter Verurteilung genannt[1]) — unterscheidet sich somit wesentlich von dem schmucklosen, jedes poetischen Schwunges entbehrenden Stile Canitz'. In seinen „Gedanken von Richtigkeit und Vollkommenheit der teutschen Sprache“ hat Neukirch selbst auf diesen Unterschied hingewiesen und bekannt, dass es ihm an Natürlichkeit und Männlichkeit, die er bei Canitz, Besser und Günther rühmt, fehle, während diesen freilich die Schönheit der Schreibart, die er in der Anwendung von Bildern sieht und bei Hofmanswaldau und sich findet, abgehe. Doch giebt er keiner der beiden Schreibarten den Vorzug — wir sehen, der einst begeisterte Anhänger der Opitzschen Natürlichkeit hat wieder eine Schwenkung gemacht — und lässt es durchblicken, dass er das Ideal in einer Vereinigung beider sieht. An Glätte der Verse steht Neukirch nicht hinter Canitz zurück, die einsilbigen Wörter, die Schmerzenskinder aller Poetiker seit Opitz, gebraucht er bald kurz, bald lang, auch inbezug auf Reinheit und Richtigkeit der Reime steht er mit ihm auf gleicher Stufe. Der Hiatus findet sich bei ihm selten, Gedichte in reimlosen und Knittelversen hat er nicht geschrieben. Wort-

[1]) Manso in seiner „kurzen Übersicht der Geschichte der deutschen Poesie“ in „Nachträgen zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste“ Bd. I, St. 2, S. 245.

Digitized by Google

verstümmelungen, wie sie bei andern Dichtern jener Zeit des Reimes wegen hin und wieder vorkommen, vermeidet er. Die Reime sind männlich und weiblich, dreisilbige Reime gebraucht er nicht. In der Beherrschung der Sprache ist er Canitz überlegen, an Geschmack in der Wahl und Verwendung der Bilder steht er ihm nach. Das Positive, Canitz gegenüber zweifellos einen gewissen Fortschritt Bedeutende war der freilich nur wenig gelungene Versuch, die deutsche Sprache durch neue Wortbildungen allen Intentionen des Poeten und Redners gefügig zu machen und sie nach der Seite des Pathos hin auszubilden.

Neukirchs Stil hat viele Nachahmer gefunden. Unter den Hofpoeten war es namentlich der mit Neukirch von Berlin her befreundete Johann Valentin Pietsch, der ihn sich zu eigen machte und oft auch im Wortlaute sich an sein Vorbild anschloss. Von seinen Landsleuten gehören hierher verschiedene Dichter des 1. Teiles des Schlesischen Helicons und des 7. Teiles von HS wie Gottfried Balthasar Scharff, J. Leop. Mauersberger, Christian Stieff u. a., meist erbärmliche Reimer, die nicht einmal richtige Verse schreiben konnten. Seine besseren Nachahmer sind Gottfried Benjamin Hancke und Daniel Stoppe, von denen der erstere jedoch derb geschmacklos ist und dabei oft, sehr im Gegensatz zu Neukirch, in Roheiten verfällt, die sich auch bei Stoppe hin und wieder finden. Im übrigen sind Stoppes Gedichte stilistisch meist glatt, inhaltlich harmlos und etwas plump humoristisch. Als der letzte und weitaus bedeutendste ist in dieser Reihe Christian Günther zu nennen, dessen stilistische Abhängigkeit von Neukirch noch nicht genügend betont worden ist. Sein Stil ist naturgemäss nicht eine kritiklose Nachahmung des Neukirchschen, sondern ein selbständiges Erzeugnis nach dessen Muster und zeigt, zu welcher Leistungsfähigkeit sich die Neukirchsche Schreibart unter der Hand eines wirklichen Dichters erheben konnte.

Nachahmer in stofflicher Beziehung hat Neukirch be-

Digitized by Google

sonders auf dem Gebiete der Satire und zwar in Hancke und Günther gefunden, Pietschs Abhängigkeit in der Hofpoesie wurde schon angedeutet. Hancke hat in seinen Satiren die Gedanken der Neukirchschen ohne alle Selbständigkeit in eckel-weitschweifiger, geistlos-lächerlicher Weise, oft mit naiver Benutzung des Wortlautes nachgeahmt; Günther zeigt Anlehnung ebenfalls in seinen „Satyren oder Straff-Gedichten" und bisweilen in seinen „Briefen". Als Zeugnis seiner Abhängigkeit sei die Schilderung seiner früheren Zugehörigkeit zu den Schlesiern angeführt, die deutlich an Neukirchs Absagegedicht und seine Übersetzung der 2. Satire Boileaus, auch an Canitz' Poetensatire anklingt. Sie lautet:

„Vor diesem hab' ich zwar auch mich damit gekränckt,
Und mancher Magdalis mit ausstudierten Griffen
Aus Amors Contra Punct ein Ständchen vorgepfiffen.
Da drechselt' ich mit Fleiss auf einer hohen Spur
Wort, Sylben und Verstand auch wider die Natur;
Denn wolllt' ich dazumahl ein schönes Kind beschreiben,
So liess ich ihren Mund mit Scharlach-Beeren reiben.
Erhob ich einen Kerl zuweilen um das Geld,
So fing ich prächtig an: Orackel von der Welt!
. . . . . .
Auch schifft' ich offtermahl auf Dielen über Meer
Und hohlt' ein Gleichniss-Wort aus Misisippi her." [1])

Neukirch hat also trotz seines Mangels an Originalität einen bemerkenswerten Einfluss auf die dichterische Produktion seiner Zeit ausgeübt und darf somit eine aufmerksamere Beachtung in der Geschichte der deutschen Litteratur beanspruchen. Die Litterarhistoriker aus dem Ende des vorigen und dem Anfang dieses Jahrhunderts haben aus den genannten Nachahmern, Pietsch und Günther ausgenommen, eine dritte schlesische Schule kombiniert und Neu-

[1]) „Sammlung von Johann Christian Günthers bis anhero edierten deutschen und lateinischen Gedichten . . . Nebst einer Vorrede von den so nöthigen als nützlichen Eigenschaften der Poesie." Breslau u. Leipzig 1735. S. 376.

Digitized by Google

kirch zu ihrem Begründer gestempelt, der freilich nur zu Hancke in näherer Beziehung stand. Das Urteil, das bei den erbärmlichen Leistungen dieser Schule nur ganz absprechend sein konnte, fiel naturgemäss auch auf Neukirch zurück; er wurde ähnlich wie Hofmanswaldau unverdienterweise auch für alle Fehler seiner Nachahmer verantwortlich gemacht. —

Mit dem Abfall Neukirchs von den Schlesiern hatte ihre Schule ungefähr ihr Ende erreicht. Leander aus Schlesien (Gottlieb Stolle) dichtete zwar noch in gemässigtem Marinismus weiter, und Christian Hunold liess noch 1702 „die edle Bemühung müssiger Stunden in galanten, verliebten, Sinn-, Schertz- und Satyrischen Gedichten“ erscheinen. Doch tadelt letzterer bereits in der Vorrede zu Neumeisters „Allerneuester Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen“ trotz aller Bewunderung für Hofmanswaldau und Lohenstein die „vielen falschen hohen Gedanken“ der Italiener und bedauert, dass er „in seinen ersten und vor 5 Jahren herausgegebenen Gedichten einige schlüpffrige Gedanken habe durch die Feder fliessen lassen“. J. B. Mencke, der sklavische Nachahmer Hofmanswaldaus, erklärt in der Vorrede zu seinen „Galanten Gedichten“ (Leipzig 1710), „dass er sich anfangs allzusehr in die Hoffmannswaldauischen Gleichnisse verliebt“ habe, und dass in seinen Heldenbriefen „viel unzüchtige Gedancken . . . mit untergelauffen“. Christian Gryphius war nie Anhänger der zweiten schlesischen Schule und zog bereits im Jahre 1698 in der Vorrede zu seinen „Poetischen Wäldern“ gegen Phoebus und Galimathias zu Felde. Günthers Abfallserklärung von den Schlesiern wurde bereits citiert. So waren die Kräfte, die die Schule hätten fortpflanzen können, für sie verloren und damit ihr Untergang besiegelt. Der Marinismus freilich spuckte noch Jahrzehnte lang nach, selbst in den Gedichten seiner ausgesprochenen Gegner, ein Beweis dafür, wie fest er allenthalben Wurzel gefasst hatte. König und Besser hangen ihm hin und wieder noch an, selbst Canitz erlaubt sich bisweilen etwas Phoebus. Neu-

Digitized by Google

kirch konnte, wie wir gesehen haben, den Ambra nicht ganz entbehren, und der wackre Pietsch, der sich nicht enthalten konnte, seinem Schüler Gottsched Neukirchs Absagegedicht an die Schlesier aus Freude über diesen Schritt möglichst oft auswendig vorzusagen, dichtete noch 1709 ein Leichencarmen auf den Tod der Jungfer Maria Louysa Laudienin,[1]) in dem es heisst:

„Ihr erster Morgen trat in vollem Schimmer ein,
der Frühling spielte gleich auf ihren Purpur-Wangen,
doch kan der Rosen Zier nicht ehe schätzbar seyn
bis sie den besten Glantz aus Cypris Blut empfangen.
Der Himmel krönte hier ihr liebliches Gesicht.
Denn Schmincke geben uns so wenig Glantz und Licht
als man von finstrer Nacht und ausgeleschten Kohlen
Von Schnee und kaltem Eyss kan Glut und Flammen holen,"

Verse, die gewiss selbst Lohenstein alle Ehre gemacht hätten. Noch lange finden wir ferner Warnungen an die jungen Leute, „sich doch in diese falsch berühmte Kunst der Lohensteinischen Schreibart nicht zu vergaffen,"[2]) immer und immer wieder stossen wir auf das Lob Hofmanswaldaus und Lohensteins, und noch 1733 konnte Hohberg seinen starkmarinistischen „Beytrag zum schlesischen Helicon" erscheinen lassen. Erst der Begründer unserer klassischen Litteratur gab dem Marinismus den Todesstoss.

Die letzten poetischen Erzeugnisse Neukirchs, die uns noch zur Betrachtung übrig bleiben, sind seine geistlichen Gedichte und seine Übersetzungen. Die ersteren zerfallen in „Biblische Geschichte", „Andachten," geistliche Oden, selbständige Lieder und in Liedform übersetzte Psalmen. Die biblischen Geschichten behandeln Themen aus dem alten oder neuen Testamente, so: „Davids Klage über Absalon," „Manasses," „der reiche Mann," „der weinende Jesus", und sind in fortlaufenden Alexandrinern

[1]) J. Val. Pietsch: „Gebundene Schriften", hsg. v. Joh. George Bock. Königsberg. 1740. S. 278—280.

[2]) S. Beiträge zur krit. Historie etc. Bd. I, S. 526 vom Jahre 1732.

Digitized by Google

verfasste Monologe der betreffenden Personen, erbärmliche Machwerke von widerlicher, inhaltsloser Phrasendrescherei und leerer Weitschweifigkeit, lächerlich statt erbaulich, Produkte der zur völligen Unnatur ausgearteten stilistischen Manier Neukirchs. Allen Ernstes vorgetragene Verse wie:

„Ach! merckt es in der Zeit, ihr willen-freche Kinder!
Ihr Eltern merket es! Ach merckt es alle Sünder!
So zog mein Schmertzens-kind, mein Absalon davon.
Ach ewig-armes Kind! Ach armer Absalon!"

oder die Schmerzensrufe des reichen Mannes in der Hölle:

„O Feuer, Feuer her, für meine kalten Glieder!
O Wasser, Wasser her, das Feuer brennet wieder!"

oder gar der herrliche Reim:

„Wie aber bückte sich der arme Lazarus!
Was ihm vorüber gieng, trat ihm auch auf den Fuss."

bedürfen keines weiteren Kommentars. Hancke, der Neukirch auch hierin folgte, brachte sogar einen „im Bauche des Wallfisches seuffzenden Propheten Jonas" zustande. Das umfangreichste und beste Gedicht dieser Gruppe ist die ganz in Dialogform gehaltene rhythmische Übersetzung des hohen Liedes Salomonis bzw. die Übertragung der lutherischen Übersetzung in Alexandriner. Neukirch knüpfte damit an die Tradition der zweiten schlesischen Schule an, deren geistliche Dichtung, wie die des 17. Jahrhunderts überhaupt, stark unter dem Einfluss des hohen Liedes stand, und die ihm, wie Karl Hofmann in einer Monographie über Heinrich Mühlpfort (Heidelberg 1893) darzulegen suchte, einen grossen Teil ihres Metaphernschatzes verdankte. Der Stil der Neukirchschen Übertragung erinnert durchaus an den Schwulst Hofmannswaldaus, geht aber im letzten Grunde auf das hohe Lied selbst zurück. Verse wie:

Die Lippen-Schnuren sind wie Farbe von Rosinen,
o deine Zunge spricht, da muss auch alles grünen,

Digitized by Google

Und wenn der Wangen Licht in Zöpffen sich erhöht,
So weicht Granaten-Safft, wenn er in Purpur steht."

oder:

„Wie bindet nicht dein Mund mit seinem süssen Leime!
Wie triefft die Lippe nicht von Milch und Honigseime!",

die selbst der absoluteste Marinismus nicht besser hätte hervorbringen können, sind wörtlich dem hohen Liede cap. 4, v. 3 u. 11 nachgebildet. Der Einfluss des hohen Liedes lässt sich noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts nachweisen und war die Hauptstütze des Schwulstes in den geistlichen, namentlich nichtstrophischen Alexandrinergedichten. Noch 1743 fordert Caspar Gottlieb Lindner,[1]) der sonst eher wässerig als schwulstig reimt, die Seele auf, zu dem zu kommen,

„Dessen Ansehn, wie die Cedern, dessen Haupt das feinste Gold;
Dessen Lippen, wie die Rosen, dessen Leib, wie Helfenbein,
Dessen Schenkel Marmorsäulen, dessen Füsse gölden seyn."

Von diesen Gedichten aus drang der Schwulst nun auch in andere geistliche, die sich inhaltlich nicht mit dem hohen Liede berühren, wie z. B. in Brockes' Schilderungen der körperlichen und seelischen Qualen der Sünder.

Neukirch hat den Inhalt des hohen Liedes auch in 7 Oden behandelt, die im Gegensatz zu den eben besprochenen Gedichten formell zu dem Besten gehören, was er geschrieben hat. Pleonasmen und Rhetorik bilden zwar auch ihren Grundcharakter, sie zeugen aber von einer technischen Fertigkeit und einer Beherrschung der Sprache, wie wir sie sonst bei keinem andern Dichter jener Zeit finden dürften. Die Verse sind überaus glatt und gefeilt, die Ausdrücke und Wendungen gewählt, die neuen Wortbildungen glücklich, doch nicht zu zahlreich, die Reime voll und tönend, insbesondere gelingt es ihm, die biblischen

[1]) Caspar Gottlieb Lindner: „Deutsche Gedichte und Übersetzungen." Breslau u. Leipzig 1743. S. 15.

Digitized by Google

Worte ohne Verstümmelung im Reime beizubehalten. Freilich gewinnt dadurch das Ganze sehr den Charakter des Gezierten und wirkt bei dem ununterbrochenen Pathos und dem in diesen Oden sich sehr fühlbar machenden Mangel an Inhalt ermüdend. Neukirch verfiel schliesslich in denselben Fehler wie die Schlesier, er gewährte der Form die Herrschaft über den Inhalt, ein bedenkliches, aber nach der gegebenen Charakteristik der deutschen Opposition gegen den Marinismus naturgemässes Resultat. Als Beispiel mögen folgende zwei Strophen gelten:

„Ach! sagt mir doch, ihr Höhen:
Ob ihr ihn nicht vermisst?
Ach! sagt mir doch ihr Seen:
Wo er geblieben ist?
Sein Haupt ist wie die Spitze,
Die Memphis aufgericht;
Sein Auge wie die Blitze,
Doch voller Sonnenlicht."

klagt Sulamith, und Christus kommt ihr entgegen mit den Worten:

„Wer ist, die so schmerzlich klaget?
Wer ist, die so gar verzaget?
Kenn ich denn nicht ihren Tritt?
Ist es nicht, die ich geliebet?
Ist es nicht, die ich betrübet?
Meine liebe Sulamith?"

Die „Andachten" Neukirchs, „andächtige Gedancken," wie sie wohl auch genannt wurden, sind eine zu jener Zeit sehr beliebte Art religiös-moralischer Betrachtungen, ohne höheren Wert. Sie nähern sich stark dem Charakter der biblischen Geschichten.

An singbaren geistlichen Liedern hat Neukirch selbständig gerade zehn gedichtet, meist nach bekannten Melodieen wie: „Gott des Himmels und der Erden", „Jesus meine Zuversicht", „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen", u. a. m. Manche tragen den Charakter des Em-

Digitized by Google

pfundenen, verzichten infolge der Bestimmung zum Gesang mehr oder weniger auf rhetorischen Schmuck und können dem Besten, was damals auf dem Gebiete des geistlichen Liedes geleistet wurde, an die Seite gesetzt werden. Das durch seinen einfachen, schlichten Ton vor allen ausgezeichnete Abendlied: „Licht und Sonne schlafen ein, Und zugleich ein Tag des Lebens“ scheint von ähnlichen Liedern Simon Dachs beeinflusst zu sein. Es ist mit dem Trostlied „Zage nicht betrübte Seele“ in die Gesangbücher der damaligen Zeit übergegangen.[1]) Christian Günther zeigt auch in der geistlichen Dichtung Abhängigkeit von Neukirch. Die Gedichte sind in vier-, sechs-, sieben- und achtzeiligen Strophen aus vier-, selten fünffüssigen trochäischen oder jambischen Versen verfasst, auch kürzere Verse sind bisweilen eingemischt. Stellenweise finden sich, wie auch in den gleich zu erwähnenden strophischen Psalmenübersetzungen, Spuren der alten Dreiteiligkeit der Strophen, die freilich mehr zufällig als beabsichtigt ist oder in der Melodie, nach der das Lied gedichtet ist, ihren Grund hat. Auch die alte zweitaktige Messung des weiblichen Reimes kommt bei Neukirch unter dem Einfluss der Melodie noch vor.

Neukirchs strophische Übersetzungen vom 13., 23., 25., 42., 70., 71., 73., 96., 103., 112., 116., 139., 142., 143. Psalme schliessen sich wie seine Übertragung des hohen Liedes unmittelbar an Luthers Text an. Diese Übersetzungen, wie sie seit Opitz von allen gelehrten Dichtern gepflegt wurden, waren ebenfalls zum kirchlichen Gesang bestimmt, sind meist nach bekannten Melodieen verfasst und gleichen in ihrem äusseren Gepräge seinen selbständig gedichteten Liedern. Mit den entsprechenden Übersetzungen Canitz' stehen sie etwa auf gleicher Stufe.

---

[1]) S. Eduard Emil Koch: „Geschichte des Kirchenliedes u. Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche.“ Bd. IV. Stuttgart 1868. 3. Aufl. S. 247 a. 2.

Digitized by Google

Liedern auf einzele Psalmenverse, wie sie sonst äusserst zahlreich waren, hat Neukirch nicht gedichtet, Anklänge an die Psalmen finden sich naturgemäss öfters in seinen Liedern. Die damals ebenfalls sehr beliebten poetischen Wiedergaben und Auslegungen von Bibeltexten befanden sich in Neukirchs Nachlass. Die geistlichen Gedichte Hanckes sind wie seine übrigen sklavische Nachahmungen seines Vorbildes.

Als letzte Gruppe der geistlichen Gedichte seien wegen ihres vorwiegend moralisierenden Inhaltes die 1757 erschienenen poetischen Briefe Neukirchs hier angeschlossen. Sie bilden mit wenigen Ausnahmen Briefpaare, enthalten moralisierende Betrachtungen über verschiedene Themen, warnen vor Habsucht und Geiz und vor der Unbeständigkeit des Glückes, loben den tugendhaften Menschen und ermahnen zur Ergebung in den Willen Gottes. Sie sind zur Zeit der Ansbacher Erzieherthätigkeit Neukirchs entstanden, verfolgten in erster Linie pädagogische Zwecke und zeigen in den Predigten gegen Unzucht, Tyrannei und Überhebung der Fürsten, wie sie besonders in den Briefen an und von Croesus vorliegen, starke Beeinflussung vonseiten des Telemach. So belehrt der Ansbacher Mentor seinen Zögling durch den Mund des Croesus und Pittacus:

„Es sind die Könige die allergrössten Thoren!
Sie werden in der Welt durch Trug und Schein erfreut:
Schein ist es, wann sie kaum allhier gebohren werden;
Schein ist es, wann ihr Leib in Purpurdecken liegt;
Schein ist es, wann man sie durch knieende Gebehrten,
Schein ist es, wann man sie durch ihre Macht betriegt.
. . . . . .
Das ist der grösste Held, der sich zuerst besieget;
Das ist der rechte Fürst, der alles eitel schätzt,
Der sich am Wahren nur, am Scheine nicht, vergnüget:
Und sein Vertrauen bloss in Gottes Willen setzt."

Den „moralischen Briefen der alten Philosophen" ist jeweils nach Analogie der Hofmanswaldauschen Heldenbriefe eine kurze prosaische Einleitung, die die Situation und den In-

Digitized by Google

halt des Briefes giebt, vorausgeschickt. Sie sind in einer Art Predigerton verfasst. Merkwürdigerweise hat Neukirch in dieser Gattung seiner Gedichte keine Nachahmer gefunden, was bei Hancke sicherer Beweis dafür ist, dass er sie nicht gekannt hat.

Unter Neukirchs Übersetzungen fremdsprachlicher Werke verdienen, abgesehen von einigen wenig bedeutenden Stücken, genannt zu werden seine Verdeutschung des Schreibens an den König und der 1., 2. und 8. Satire Boileaus, der Gesänge der Sappho, des 4. Buches der Aeneis, einer Scene des Pastor fido und des Telemach. Sie bieten in Gesamtheit wie im einzelnen wenig Gutes und sind wie die meisten Übersetzungen jener Zeit blosse Paraphrasen des Inhaltes, ohne jede Spur der Eigenheit des Originals. Das teils durch das Streben zu verdeutlichen und zu erklären, teils durch seine stilistische Manier verursachte Hauptcharakteristikum des Übersetzers Neukirch ist der Hang, das Original zu verbreitern. Häufig genug sind die Zusätze auch blosse Produkte der Unbeholfenheit, besonders da, wo im Original ein kürzeres Versmass oder Prosa vorlag. Am besten sind ihm seine Boileauübersetzungen gelungen, wo er einen ihm zusprechenden Inhalt in geläufiger Form vor sich hatte. Die gerügten Fehler finden sich zwar auch hier; so übersetzt er die Verse 9—12 des „Discours au Roi“ mit:

„Nein, sondern weil ich nicht zum Loben tüchtig bin:
Denn meine Muse bebt und mein verwirrter Sinn
Erzittert vor der Last so einer schweren Bürde;
Aus Furcht, im Fall ich dich nicht recht besingen würde,
Dass ich bei deiner Pracht und deiner Hoheit Schein,
Auf deinen Lorbeerkranz nur dürfte Flecken streun“,

ganz abgesehen von der geschmacklosen Wiedergabe des letzten Verses, oder Satire I, v. 7:

„las de perdre en rimant et sa peine et son bien“

mit:

Digitized by Google

Ward endlich müd und satt sein Gütchen zu verschwenden
Und soviel sauren Schweiss an einen Reim zu wenden".

Oder es finden sich Flickverse wie: „wie du weisst", „ich muss es nur gestehen", u. s. w. Bisweilen hat Neukirch den Inhalt auch etwas in eigenem Sinne umgemodelt wie bei der bereits erwähnten Wiedergabe von Sat. I, v. 60 ff. Immerhin aber sind solche Fehler verhältnismässig selten, und man muss Neukirch zugeben, dass er stellenweise die auch bei Boileau vorhandenen Weitschweifigkeiten vermieden hat, wenn er z. B. die Verse 29—48 des „Discours" sehr gut durch 16 oder Relativsätze wie „un encens qui t'est dû" durch Adjektiva wie „den verdienten Preis" wiedergiebt. Die Übersetzungen sind bereits 1695 oder 1696 entstanden und, mit Ausnahme der 8. Satire, 1697 zusammen mit Canitz' Übersetzung der Boileauschen fünften in HS II erschienen. Von späteren Boileauübertragungen seien erwähnt die von Gottfried Benjamin Hancke, Gottsched, Lau und vor allem von Caspar Abel.

Ganz verunglückt ist Neukirchs Versuch, die Fragmente der Sappho zu verdeutschen, wie es bei einem dichtenden Pedanten des 17. Jahrhunderts nicht anders möglich war. Gewöhnlich geht die Entstellung so weit, dass das Original kaum zu erkennen ist. Wer würde für die Strophe:

„Des Mondes heller Silber-Schein,
Und auch die Pleyaden die können ruhig seyn,
Ich aber muss betrübt auf meinem Lager liegen,
Und in der Einsamkeit mit schweren Träumen kriegen."

Sapphos bekannte Klage:

„Δέδυκε μὲν ἀ σελάνα
Καὶ Πληϊάδες, μέσαι δὲ
Νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεθ' ὤρα,
Ἔγὼ δὲ μόνα καθεύδω".

als Vorlage vermuten. Die bei Neukirchs Übersetzungen unvermeidlichen Anmerkungen finden sich bei der Sappho in reichem Masse.

Digitized by Google

Die Verdeutschung des 4. Buches der Aeneis, von Erich Schmidt in ADB Bd. 23 fälschlich als unbekannt geblieben bezeichnet, ist ein Glied in einer langen Reihe von Vergilübersetzungen, die seit dem Ausgang des Mittelalters in Deutschland entstanden. Die Beiträge zur kritischen Historie führen im 1., 3., 12. und 27. Stücke mehr als ein Dutzend Aeneisübersetzungen an, einige zur Zeit der Neukirchschen entstandene, so von dem bereits genannten Theodor Christoph Lau, Johann Christoph Schwarz, Amthor, Bodmer und einem Ungenannten, werden in ihnen besprochen. Dazu kommen noch eine grosse Reihe von Übersetzungen der Georgica und Bucolica. Die vorneukirchschen Übersetzungen sind in Prosa, gereimten oder reimlosen Versen abgefasst, Neukirch wendet den Alexandriner an, worin ihm der Magister Michael Schirmer 1668 mit seiner Aeneisübersetzung vorausgegangen war. Neukirchs Übersetzung ist im letzten Jahrzehnt seines Lebens und zwar vor 1727 entstanden, da sie in der Vorrede zum 1. Teil des Telemach erwähnt wird. Die Wahl gerade des 4. Buches erklärt sich aus der Beliebtheit, der sich dieses „Haupt- und Meisterstücke unter allen“ damals wie schon im Altertume erfreute, und daraus, dass es ein abgeschlossenes Ganze bildet. Die Übersetzung ist, wie bereits erwähnt wurde, Fragment, reicht nur bis Vers 332 und ist sehr lückenhaft, da Hancke wegen Unleserlichkeit des Manuskriptes nicht weniger als 59 ganze und 41 Halbverse und einzelne Worte ergänzen musste. Sie ist eine kümmerliche, oft nicht einmal genaue Wiedergabe des Inhaltes, flach und plump, von ermüdender Breite, voll Wiederholungen und Tautologieen. Oft finden wir an Stelle eines Vergilschen Hexameters 2 oder 3 Alexandriner. Als Muster diene die erbärmliche und falsche Übersetzung von v. 136—139 „Tandem progreditur .... vestem“:

„Und endlich so erscheint die Fürstin, in der Menge
Der sie Begleitenden, mit Tyrischem Gepränge,
In einer flüchtigen und leichten Jäger-Tracht,

Digitized by Google

Die der gestickte Saum noch doppelt herrlich macht;
An ihrer Schulter hängt ein **stark** vergoldter **Bogen** (!);
Die Haare sind mit Gold in Locken (!) eingezogen;
Gold schlägt durch einen Heft auch ihren Purpur auf."

Anmerkungen fehlen auch bei dieser Übersetzung nicht, und in einer — anlässlich der Scene in der Höhle — weiss er sogar den unzüchtigen Scribenten seiner Zeit einen Hieb zu versetzen und ihnen die Schamhaftigkeit des „heydnischen Virgilius" vor Augen zu führen. Hanckes Ergänzung bis zum Schlusse des Buches steht natürlich an Wert noch unter der Übersetzung Neukirchs, zu ihrer Charakterisierung genügt der Hinweis auf die poetische Wiedergabe von lectum jugalem mit „Ehstands-Bette" und der Worte des Aeneas (v. 333—336) mit:

„Ich habe diess und mehr aus deiner Hand empfangen,
Und ich weiss allzu wohl, o grosse Königin!
Dass ich bis in das Grab dir höchst verbunden bin,
Es soll auch allemal, so lang ich werde leben,
Dein werthes Ebenbild mir vor den Augen schweben,"

Verse, die gewiss jedem galanten Briefschreiber alle Ehre gemacht hätten.

Besser ist Neukirchs Übersetzung des 4. Auftrittes der 3. Handlung des Pastor fido. Vor der Hofmanswaldaus [1]) zeichnet sie sich durch Glätte und Klarheit aus. Neukirch bedient sich durch das ganze Stück jambischer Verse von verschiedener Länge und geht nur einmal sehr wirkungsvoll zu Trochäen über: „Ey was bist du denn, Natur! . .", während Hofmanswaldau durch fortwährendes Wechseln des Metrums den Eindruck seiner Übersetzung sehr beeinträchtigt. Die Neigung Neukirchs zu oxymorischer, antithesenreicher, sententiöser Ausdrucksweise tritt bei dieser Übersetzung besonders deutlich zu Tage. Man vergleiche:

[1]) Vgl. Ettlinger a. a. O. S. 30 ff.

Digitized by Google

„Der Menschen Recht allein ist voll Unmenschlichkeit."
„die Regung meiner Jugend, die mich unschuldig schuldig macht."
„Ey was bist du denn, Natur! dass du kein Gesetze hörest?
„Ey was bist du denn, Gesetz! dass du die Natur zerstörest?"
u. s. w.

Unebenheiten im Versmasse kommen vor, so: „die mich unschuldig schuldig macht", „wie gar unglücklich ist doch beeder Wunsch und Wille", „was könnte wohl mehr mein Gemüthe brechen", etc. Die Übersetzung gehört ebenfalls den letzten Lebensjahren Neukirchs an.

Den Schluss in der Reihe seiner Übertragungen wie seiner Werke überhaupt bilden „die Begebenheiten des Prinzen von Ithaca". Neukirch hat der Übersetzung den in 24 Büchern eingeteilten Fénelonschen Text zu Grunde gelegt, wie er seit der Ausgabe des Marquis de Fénelon, des Grossneffen des Verfassers, vom Jahre 1717 allgemein angenommen war. Die Scheidung in 3 Teile (Teil I, Buch 1—7; Teil II, Buch 8—17; Teil III, Buch 18—24) ist Neukirchs Werk. Den Grund giebt er in der Vorrede an, im 1. Teile gehe Telemach die Versuchungen und anklebenden Fehler der Jugend durch, im 2. führe er sich klüger auf und verrichte Heldenthaten, im 3. werde er ein vollkommener Mann. Die Begeisterung, mit der der Télémaque in der ganzen civilisierten Welt aufgenommen wurde, erklärt das ungeteilte Interesse, das man Neukirchs Übersetzung entgegenbrachte. Die Wahl der poetischen Form, die bei dem sich stark dem Epos nähernden Stoffe bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt erscheinen könnte, ist zurückzuführen auf die der damaligen Zeit eigentümliche Unklarheit über das Wesen des Romanes und ihre Vermengung von Roman und Epos. Wie jedes Huldigungsgedicht an fürstliche Personen ein „heroisches" Gedicht genannt wurde, so hiess jeder Roman ein Heldengedicht so gut wie Ilias, Odyssee und Aeneis; die äussere Form war Nebensache. Und der Telemach, dessen Verfasser nach

Digitized by Google

Neukirch „unter vielen tausenden das Glück gehabt hatte, dass er den Fufsstapfen des Homerus und Virgilius genau gefolget, und es auch beyden in vielen Stücken zuvor gethan", wurde in erster Linie den Epen zugezählt. Die poetische Form der Übersetzung wurde damals sogar als Vorzug angesehen, und Neukirch fand, wir wir noch sehen werden, Nachahmer, während allerdings die Beiträge zur kritischen Historie sich im 8. Bande, St. 32, S. 672 zugunsten der prosaischen Übersetzungen erklärten. Neukirch giebt einen Grund für die Wahl der metrischen Form nicht an und bedauert in der Vorrede nur, dass er dem Fénelon nicht habe von Wort zu Wort folgen können, da „ein grosser Unterschied zwischen gebundener und ungebundener Rede sey". Seine Absicht sei in erster Linie gewesen, „dem Leser allzeit deutlich zu sein". Das hat er nun allerdings glänzend erreicht. Den schon an sich breiten und langweiligen Text des Originals hat er durch stärkere Hervorkehrung des pädagogischen Zweckes, durch teils vom Verse geforderte, teils der Deutlichkeit halber gemachte Zusätze und durch Einfügung von „Gedanken, welche nicht in dem Texte stehen, aber doch mit der Materie selber verbindlich seyn", noch mehr verwässert und noch obendrein durch einen Wust von Anmerkungen der trivialsten und ledernsten Sorte ungeniessbar gemacht. Die Diktion ist infolge des Fehlens des sonst bei ihm üblichen Pathos überaus matt und in widerliche Geschwätzigkeit ausgeartet, Verstösse gegen Vers- und Wortaccent, namentlich bei Eigennamen, falsche Bilder und Reime finden sich in Menge. Das Ganze ist eine klägliche Reimerei. Zusätze der Erklärung und Belehrung sind es z. B., wenn er „Pénélope sa femme" übersetzt mit: „Penelope, das Bild, der Auszug keuscher Frauen", um dann noch Weiteres in einer Anmerkung anzufügen, oder „les gazons fleuris" mit: „der Floren reiche Bahn", worauf uns dann eine längere Notiz über Flora belehrt. „Les nymphes avec leurs cheveux tressés et des habits blancs . . ." modernisiert er:

Digitized by Google

„Die Nymphen hatten sich
Mit keiner Berggeburt, durch keinen Farbenstrich,
Wol aber schlecht und schön mit Blumen auf den Haaren,
Und Kleidern ausgeschmückt, die wie die Perlen waren".

Das Mahl, das aufgetragen wird, — die Beispiele sind alle dem ersten Buche entnommen — beschreibt Fénelon: „un repas simple, mais exquis pour le goût et pour la propreté. On n 'y voyait aucune autre viande que celle des oiseaux qu' elles avaient pris dans les filets ou des bêtes qu' elles avaient percées de leurs flèches à la chasse." Neukirch übersetzt:

„Die Tafel war gedeckt: die Speisen aufgesetzt,
Und nichts daran versehn, was den Geschmack ergötzt,
Als nur entlehnte Kunst. Hier war von Indus Pfauen
Kein kostbares Gehirn, kein Ortolan zu schauen.
Was man das niedlichste bei diesem Mahle fand,
War Flügelwerk (!) und Wild, das unserer Nymphen Hand
Durch Pfeile theils erlegt, theils in das Garn gezogen,"

und findet Gelegenheit an die „entlehnte Kunst" eine möglichst banale Anmerkung über die Schwelgerei und ihre verderblichen Folgen anzuknüpfen. Ähnliche Beispiele finden sich auf jeder Seite. Verstösse gegen den Versaccent liegen vor in:

„Allein weit glücklicher ist doch ein Fürst zu schätzen"
(T. I, S. 60 d. Oktavausg.).
„Womit er gleichsam noch schien an den Feind zu gehn" (S. 129).
„Und wie ein sterbender recht mitten im Palast" (S. 150).
„Er wäre ruhiger. Er liesse mein und dein" (S. 153).
„Ich hielt es gegen den so gar bewachten König" (S. 156).
„Denn Narbal zitterte und ich mit ihm zugleich" (S. 160).
„Indem erblicketen wir Idens stoltze Spitzen" (S. 254).

und viele andere mehr. Falsch gebrauchte Eigennamen finden sich:

S. 27: „Allein nicht Nestors Haus,
Das ich zu Pylos fand noch selber Menelaus."
S. 88: „Es war, was Linus einst, was Orpheus besessen".

Digitized by Google

S. 135: Narbal, in dessen Schiff . . .“
Teil II, S. 3: „Mentor versetzte gleich . . .

und 3 Zeilen tiefer:

„Ihr seyd von Epirus nicht weit vorbei gestrichen,
Sie liegt auf hoher See. Geschieht euch ein Verdruss,
So führt uns nur mit euch nach eurem Epirus.“
S. 15: „und denn so komm' ich bald. Narbal sah viel Gefahr.“

Falsche Reime, die zum Teil schon in den angeführten Beispielen vorliegen, sind ebenfalls sehr zahlreich. Vgl.

S. 22: „Mein Ursprung rühret nicht von deines gleichen her,
Ich bin von Götterblut. Kein Mensch, kein Sterblicher . .“
S. 59: „Man zählt an Städten mehr als zwanzigtausend her:
Sie sind auch reich und gross, weit aber glücklicher . . “
S. 367: „Sie trug dem Jupiter
Es endlich selber vor: allein viel schmerzlicher . . . “

Den Reim unglücklicher: schmerzlicher (S. 299) erwähnt Neukirch selbst in der Vorrede als falsch, meint aber merkwürdigerweise, dass der Fehler gehoben sei, wenn man bitterer oder härterer für schmerzlicher einsetze. Derartige Reime liefen übrigens Neukirch auch sonst wohl mit unter. So reimt er in der Übersetzung der 8. Satire Boileaus (Gottsched S. 175) her: glimpflicher, Gottsched S. 169 sich: ärgerlich; doch sind solche Fehler in seinen früheren Gedichten selten.

Nach allem gehört die Telemachübersetzung mit den biblischen Geschichten und der Sappho- und Aeneisübersetzung zu Neukirchs schwächsten poetischen Erzeugnissen. Das erkannten schon seine Zeitgenossen, auch seine Anhänger, und es wirft ein schönes Licht auf die kritische Unparteiischkeit Gottscheds, wenn er bei aller Bewunderung für Neukirch im 24. Stücke der Beiträge S. 605 erklärt, dass man im Telemach dasjenige poetische Feuer nicht antreffen werde, welches den ersteren Gedichten Neukirchs eine so grosse Schönheit gebe, und dass sich viele matte Ausdrücke, langgedehnte Perioden und Unrichtigkeiten im Silbenmasse

Digitized by Google

darinnen fänden, so dass man mit Recht wünschen könne, Neukirch habe die Übersetzung 20 Jahre früher angefangen. Für die Schweizer wurde der Telemach Hauptobjekt der Kritik, Bodmer verstieg sich in seinem „Charakter der deutschen Gedichte“ zu folgendem Urteil über ihn:

„Sonst ist sein (Neukirchs) Telemach fürwahr derselbe nicht,
Von welchem Fenelon nach dem Homerus spricht.
Der wahre Telemach wahr an Gestalt und Wesen
Und Sitten königlich, sein Ausdruck auserlesen,
Dem Ding und Mann gemäss, gesezt und wohl bedacht.
Des Neukirchs seiner scheint entblösst von edler Pracht,
Von sehr gezwungnem Gang, verstört an Stirn und Minen.
Die Rede muss dem Ton und nicht der Sache dienen,
Ist unstet und verstellt.“

Freilich steht seine eigene Übersetzung des Anfangs des Telemach, die er der Neukirchs gegenüberstellt, um nichts höher als diese, und er muss sich den in den Beiträgen St. 32, S. 671—697 erbrachten Nachweis gefallen lassen, dass er so wenig wie Neukirch den von Breitinger in seiner Kritischen Dichtkunst gegebenen Übersetzungsregeln gefolgt ist. Der Einfluss des Neukirchschen Telemach war übrigens ein ziemlich bedeutender. Pietsch verfasste, durch ihn angeregt, eine von den Beiträgen (St. 24) sehr hoch gestellte Verdeutschung zweier Bruchstücke dieses Romans, den „Untergang des Bochoris“ aus dem 2. und den „tyrannischen Pygmalion“ aus dem 3. Teile,[1]) ein Ungenannter dramatisierte (Leipzig und Liegnitz bei David Siegert, 1740) „die Begebenheiten des Telemachs auf der Insel der Göttinn Calypso“ in 4 Akten, die den Inhalt des ersten Teiles des Telemach fast durchweg mit Neukirchs eigenen Worten wiedergeben,[2]) und ein gewisser Johann Georg Heubel schrieb noch 1754 in Wien auf das Namensfest der Kaiserin Maria

[1]) S. Herrn Joh. Val. Pietschen geb. Schriften, hsg. v. Bock (1740), S. 299—302.

[2]) S. Beitr. z. krit. Hist. VII, St. 25, S. 25—54.

Digitized by Google

Theresia einen „Telemach auf der Insel der Göttin Kalypso, ein Trauerspiel in Versen mit Arien aus dem ersten und siebenten Buche der Benjamin Neukirchschen Übersetzung gezogen". [1]) Neukirchs Übersetzung stand in der Bibliothek von Goethes Vater, und der Dichter lernte aus ihr zuerst den Telemach kennen, „der auch so unvollkommen überliefert, eine gar süfse und wohlthätige Wirkung auf sein Gemüth äufserte". [2])

Für das ganze vorige und den Anfang dieses Jahrhunderts war der Telemach neben den Eklogen fast das Einzige, an dem die Litterarhistoriker sich versuchten, und nach dem sie ihr Urteil über Neukirch fällten, das naturgemäss bei der Mangelhaftigkeit der Übersetzung nur ein ungünstiges sein konnte. Der Telemach ist zum grossen Teile auch die Ursache der zu absprechenden Kritik, die noch jetzt kurzer Hand an Neukirch geübt wird, ist aber auch andererseits — merkwürdig genug — das einzige Werk, dem Neukirch es verdankt, dass sich sein Name bis heute in der Litteraturgeschichte lebend erhalten hat.

---

[1]) S. Jördens: Lexicon deutscher Dichter u. Prosaisten IV, S. 21.
[2]) S. Goethe: Wahrheit und Dichtung, Buch I.

Digitized by Google

Schluss.

Neukirchs litterarische Thätigkeit stellt sich nach allem durchaus als Produkt einer Übergangsperiode dar. Sie ist mehr ein für seine Zeit charakteristisches, unsicheres Tasten und Versuchen auf allen Gebieten als ein zielbewusstes Handeln nach bestimmten Grundsätzen, ein Gemisch von unentschlossenem Kleben am Alten und Nachgeben gegenüber dem Neuen, hervorgegangen aus einer überzeugungslos-markierten Begeisterung für beides. Seine Werke sind Erzeugnisse eines anerkennungswerten Sprach- und Nachahmungstalentes, von derselben geringen poetischen Begabung und Originalität zeugend, wie sie den meisten seiner dichtenden Zeitgenossen eigen war. Man stellte ihn mit Recht mit Canitz und Besser zusammen und erhob ihn als den ersten, der offiziell zur Nachahmung der Franzosen aufgefordert hatte, über diese beiden auf den Schild. Nicht nur dichterische Grössen zweiten und dritten Ranges wie Hunold, Pietsch und Hancke, auch Männer wie Christian Günther folgten seinem Ruf und feierten ihn als einen der besten deutschen Poeten. Günther bekannte sich selbst als seinen Schüler und sang von ihm:

„Der Pegasus hat fast Bucephals seine Tücke;
Er springt, er schlägt, er beisst, er jaget mich zurücke,
So oft ich mich auf ihn poetisch setzen will;
Wenn ihn ein Neukirch braucht, so steht er fromm und still.“ [1])

[1]) S. „Nachlese zu Johann Christian Günthers Gedichten.“ Breslau

Digitized by Google

Die Züricher Maler wagten als die ersten, ihn im zweiten Teile der „Discourse“ aus dem Jahre 1722 abfällig zu kritisieren, bewiesen aber zugleich durch ihr überschwengliches Lob Bessers, wie mangelhaft es mit ihrer Kritik bestellt war. Juncker verhielt sich ihm gegenüber in der bekannten Untersuchung der Hanckeschen Gedichte ziemlich indifferent, Gottsched aber nahm sich des Verlassenen an, zunächst in den „Tadlerinnen“, dann in seiner Kritischen Dichtkunst, wo er ihn neben seinem Lehrer Pietsch als grössten Poeten pries. Mit grösserem Eifer schleuderten nun die Schweizer ihre kritischen Pfeile auf Neukirch, um den hinter ihm stehenden Gottsched zu treffen. Bodmer brachte die bereits citierte Beurteilung des Telemach, die mit den Worten: „die Rede muss dem Ton und nicht der Sache dienen“ treffend Neukirchs gezwungenes Pathos charakterisierte, seinen Abfall von den Schlesiern jedoch rühmend hervorhob. Breitinger in seiner Dichtkunst und Abhandlung von den Gleichnissen machte ihn völlig zum Repräsentanten des verdorbenen Geschmackes und beging dabei ihm gegenüber die bereits erwähnte Ungerechtigkeit, dass er sich lediglich auf die Eklogen und den Telemach oder gar auf seine im Lohensteinschen Stil geschriebenen Gedichte stützte. Noch einmal suchte Gottsched mit seiner ganzen Autorität Neukirch zu retten. Er gab die auserlesenen Gedichte mit gewichtigen Lobsprüchen heraus, pries „Wahrheit und Vernunft und Tugend und Gewissen“ als Vorzüge der Neukirchschen Poesie und rühmte „der sanften Verse Fluſs“, dem er freilich, wie wir gesehen haben, hin und wieder etwas nachhalf. Indes konnte die schon sehr erschütterte Autorität Gottscheds den Schützling nicht mehr halten, mit dem Sieg der Schweizer fielen beide. Eine Kritik im Hannöverschen Magazin vom Jahre 1768 warf Neukirch vor, er habe sich „statt falscher Pracht nur zum

---

1745. S. 148. Weitere Urteile Günthers über Neukirch s. Fulda a. a. O. S. 457.

Digitized by Google

Gemeinen, Niedrigen und Platten in Gedanken sowohl und Bildern als in Ausdrücken gewöhnt". Dieses grossenteils ungerechte Urteil, das übrigens durch die masslose Bewunderung, die dem trockenen Canitz von den Verächtern Neukirchs zu teil wurde, in das richtige Licht gerückt wird, erlitt am Ende des vorigen und am Anfang dieses Jahrhunderts kaum eine Änderung. Gerechter wurde Neukirch von Küttner[1]) beurteilt, der ihm den Ruhm eines fleissigen und nachdenkenden Reimers zuerkannte, und von Kahlert,[2]) der sein Streben sich fortzubilden und sein Talent, alles, was die Zeit brachte, schnell nachzumachen, hervorhob.

Unangebracht ist es naturgemäss, Neukirch mit dem Mafsstab eines Dichters messen, seine Werke nach ihrem poetischen Gehalt beurteilen zu wollen. Die Bedeutung seiner litterarischen Thätigkeit liegt weit weniger im Werte dessen, was er geschaffen, als in der Anregung, die er durch seine Bethätigung auf allen Gebieten gegeben hat. Seine von Erfolg begleiteten Versuche, die deutsche Litteratur durch Pflege der galanten Lyrik, der Hofpoesie und der sozialen und litterarischen Satirendichtung zu bereichern, ihr die ihm noch lebensfähig erscheinende Ekloge zu erhalten und sie durch unmittelbare Nachahmung der Antike neu zu beleben, bleiben immer beachtenswert, gleichviel welche persönlichen Gründe ihn noch bewogen haben mögen. Schon der Einfluss, den er auf die Lyrik, Satiren- und geistliche Dichtung seines Landsmannes Günther ausgeübt hat, dürfte ihm ein Recht auf einen Platz in der Litteraturgeschichte geben. Plattheiten der Gedanken wie des Ausdruckes kommen bei ihm wie bei allen Dichtern seiner Zeit vor, vom Niedrigen und Gemeinen hat er sich jedoch ferngehalten, wenn er auch einen

---

[1]) Küttner: Charakter der deutschen Dichter und Prosaisten. Berlin 1781. I, S. 181 f.

[2]) S. oben S. 51.

Digitized by Google

derben Ausdruck, wo er nötig war, nicht allzu ängstlich mied. Sein eigentliches Verdienst liegt jedoch auf dem Gebiete der Ausbildung der poetischen Sprache, wo er der flachen, prosaischen Ausdrucksweise Canitz' eine pathethisch-bewegte entgegenzustellen suchte und sich im Gegensatz zu diesem bemühte, möglichst charakteristische Wendungen zu suchen und zu bilden. Er wirkte somit in mancher Hinsicht sprachschöpferisch, wenn er auch häufig ins Übertrieben-Manirierte und Geschmacklose verfiel. Im Versbau strebte er wie Canitz nach möglichster Glätte, in den Reimen nach Reinheit und Wohlklang und half so eine Sprache schaffen, die seiner Schule im vorigen Jahrhundert den Namen der reimreichen, aber auch der strohernen und ledernen einbrachte. Er ist mit seinen sprachlichen Bestrebungen ein Vorläufer des Klassizismus, besonders Gottscheds, der in seiner Sprache wie in seinen stilistischen Theorieen sich auf Neukirch stützte. Neukirch pochte sogar mit einigen kleineren Gedichten seiner früheren Zeit [1]) schon leise an die Thüre der Anakreontik, die er auch mit seiner Sapphoübersetzung ankündigte, und stellt sich somit als charakteristisches und notwendiges Bindeglied zwischen der Litteratur der zweiten Hälfte des 17. und den litterarischen Hauptströmungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar.

[1]) Hierher gehören die beiden Scherzlieder HS I, S. 381—383 u. I, S. 387 88, die Liebesliedchen HS I, S. 330 u. S. 331/32, das Gedicht „Joseph lebet noch" (HS I, S. 395 f.) u. einige der galanten Gedichte.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdruckerei), Naumburg a/S.

Digitized by Google

Digitized by Google

LITTERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK,
o. ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

UND

Dr. M. Frhr. v. WALDBERG,
a. o. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG.

V. HEFT.

GREGOR SARRAZIN,

WILLIAM SHAKESPEARES LEHRJAHRE.

WEIMAR.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1897.

Digitized by Google

WILLIAM SHAKESPEARES LEHRJAHRE.

EINE LITTERARHISTORISCHE STUDIE

VON

GREGOR SARRAZIN.

WEIMAR.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1897.

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

Meiner lieben Schwester Clara.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort

Die folgenden Stiluntersuchungen sollen zugleich ein Stück der Lebensgeschichte des grossen Dichters bieten. Die Jugenddichtungen Shakespeares werden hier weniger vom ästhetischen, als vom psychologischen Standpunkt aus betrachtet: als Dokumente seines Geisteslebens. Wenn auch in den Geisteswerken eines Dichters sein äusseres Leben sich meist nur wenig und nur mit unsicherer Brechung widerspiegelt, so geht doch daraus sein Bildungsgang, seine Geschmacksentwicklung, bis zu einem gewissen Grade auch sein Interessenkreis, seine Gesinnung und Lebensanschauung, der Wechsel seiner Stimmungen deutlich hervor.

Wenn von früheren Biographen die Jugenddichtungen Shakespeares noch nicht in ausgiebiger Weise verwertet wurden, wenn es wohl gar als unmöglich hingestellt wurde, sie so zu verwerten, so lag das zum grossen Teil daran, dass die Echtheit dieser Dokumente vielfach angezweifelt wurde, und dass die Abfassungszeit meist ungewiss war.

Aus diesem Grunde erschien es nötig, Erörterungen über Echtheit und Abfassungszeit vorauszuschicken, welche diese beiden Punkte sicher stellten. Auch durfte ich nicht versäumen, durch möglichst vollständige Zusammenstellung charakteristischer Stileigentümlichkeiten und Ausdrucksparallelen die gleichartige stilistische Struktur, den engen

Digitized by Google

Zusammenhang der Dichtungen und die vollkommen organische und stetige Stilentwicklung darzutun. Ferner habe ich mich bemüht, mit möglichster Vollständigkeit alle litterarischen Einwirkungen anderer Dichter, die sich in Shakespeare's Jugendwerken nachweisen lassen, zu verzeichnen.

Eine einfache Sammlung von Parallelstellen giebt meines Erachtens einen objektiveren Beweis für die Echtheit, für die chronologische Reihenfolge, und für litterarische Abhängigkeit, als ästhetische Erörterungen, die doch immer einen mehr oder weniger subjektiven Charakter haben.

Dass ich mehr auf den Stil, als auf Darstellungsweise, Charakterzeichnung und Komposition eingegangen bin, dass ich das Verhältnis Shakespeares zu seinen Quellen mehr nur gestreift habe, rechtfertigt sich nicht nur durch den Umstand, dass die letzteren Punkte schon von anderen Interpreten ausführlich erörtert worden sind, sondern auch durch die Erwägung, dass die Eigenart Shakespeare's, in den Jugenddichtungen wenigstens, besser aus dem Stil als aus der dramatischen Behandlung seines Stoffes zu erkennen ist: Darstellungsweise, Charakterzeichnung, Komposition waren dem Dichter ja durch seine Quellen vielfach vorgezeichnet, besonders wo er ältere Dramen umarbeitete; ausserdem folgte er hier zunächst dem Beispiel und Muster anderer Dramatiker, die schon eine gewisse dramatische Technik und bestimmte Typen ausgebildet hatten.

Der Stil Shakespeare's ist aber, wie ich glaube nachgewiesen zu haben, gleich von den ersten Dichtungen an individuell charakteristisch, obwohl auch darin eine teilweise Einwirkung anderer Dichter sich geltend macht.

Nicht ohne Grund also habe ich statt der gewöhnlichen makroskopischen Betrachtungsweise eine mehr mikroskopische angewendet, welche den einzelnen poetischen Gedanken, das einzelne Bild gleichsam als Zelle des Dichtungsgewebes ins Auge fasst.

Digitized by Google

Vielleicht tritt auf diese Weise die Besonderheit von Shakespeares Dichtung etwas deutlicher hervor. —

Die Geschichte des Shakespeare-Kultus hat in neuerer Zeit einen tragikomischen Verlauf genommen. Trotz aller Bemühungen vieler geistreicher, feinsinniger und gelehrter Männer, Shakespeare dem modernen Publikum verständlich zu machen, ist dies wenigstens in Bezug auf die Person des Dichters nicht gelungen. Man kann sogar sagen: je populärer Shakespeare wurde, um so mehr ist er zu einer unbekannten Grösse geworden; vielleicht gerade durch die Weihrauchwolken, die man ihm spendete, wurde seine Gestalt wie in einen Nebel eingehüllt.

Es ist für die Popularisierung Shakespeares förderlich, aber auch verhängnisvoll gewesen, dass sie besonders von Gelehrtenstuben und Salons ausging. Der Dichter sollte durchaus möglichst salonfähig gemacht werden, als ein möglichst gebildeter, korrekter, makelloser Gentleman erscheinen; alles Anstössige, allzu Derbe in seinen Dichtungen sollte möglichst getilgt oder abgeschwächt werden. Durch solche idealisierende Retouche, die gerade die charakteristischen Flecken und Male beseitigte, wurde aber das Bild des Dichters allmählich immer undeutlicher, bis zuletzt Gelehrte und Laien an Shakespeare irre wurden.

Der erste Irrtum ging besonders von englischen Gelehrten aus. Sie erkannten mit feinem Stilgefühl, dass manche Dichtungen, die unter Shakespeares Namen überliefert sind, in roherem Geschmack und zugleich in weniger originellem Stil geschrieben sind, auch dass sie mannigfache Anklänge an Dramen anderer Dichter enthalten. Sie schlossen daraus, dass diese Dramen unecht, weil des Dichters nicht würdig wären, ohne genügend in Betracht zu ziehen, dass auch das grösste Dichtergenie sich erst entwickeln muss und, in seinen Anfängen besonders, unter dem Einfluss der Vorgänger steht.

Die zweite, gröbere Verirrung grassiert besonders in

Digitized by Google

Dilettantenkreisen. Hier wurden kurzweg alle Dichtungen für unecht erklärt, nicht weil sie des Dichters, sondern umgekehrt, weil er ihrer nicht würdig wäre, weil ein Sohn eines ungebildeten Ackerbürgers und Schlächters, ein 'Wilddieb' und Komödiant nicht Werke geschaffen haben könnte, die eine so hohe Bildung und so vornehme Gesinnung verrieten.

Beide so verschiedenartige und so ungleichwertige Irrtümer sind auf dem Boden des Shakespeare-Enthusiasmus erwachsen: bald waren die Werke nicht gut genug für den Dichter, bald der Dichter nicht gut genug für seine Werke.

Der feinere Skeptizismus der Gelehrten war gleichsam die günstige Vorfrucht der Bacon-Theorie. Nachdem gerade jene Jugendwerke dem Dichter abgesprochen waren, welche seine plebejische Herkunft, seine ursprünglich geringe Bildung, seine anfängliche Geschmacksrohheit jedem Unbefangenen dartun, war die Brücke abgebrochen, die von dem Bauernsohn zum grossen Dichter herüberleitete.

Ein dritter Irrtum kam hinzu, ebenfalls aus übertriebener Shakespeare-Verehrung erwachsen, ebenfalls von Gelehrten zuerst gepflegt und von Dilettanten weiter gezüchtet. Man hatte an einigen lyrischen Gedichten Anstoss genommen, die bei einfacher und natürlicher Deutung den Charakter des Dichters allerdings nicht makellos erscheinen liessen. Verschiedene Deutungsversuche wurden angewandt, um den Makel zu beseitigen: diese Gedichte, in welchen Shakespeare 'sein Herz erschlossen hat', sollten nur ein tändelndes Spiel der Phantasie sein, ein Roman in Sonetten, eine erotische Etude; endlich griff man zu dem verzweifelten Auskunftsmittel, sie allegorisch zu deuten — eine Idee, die von den Baconianern begeistert aufgenommen wurde, da ja Bacon gerade ein Liebhaber der allegorischen Dichtung war.

So wirkten Enthusiasmus und Prüderie, Gelehrtenskeptizismus und die Unkenntnis der Laien zusammen, um das Bild des Dichters Shakespeare zu verwischen.

Digitized by Google

Mit Vorliebe hatten Shakespeare-Enthusiasten betont, dass man einen 'irdischen' und einen 'himmlischen' Shakespeare unterscheiden müsste. Wenn dieser Dualismus nun auch tiefer Gebildeten einleuchtete, die Göthe's Zwei-Seelen-Menschen kannten, so ist es doch dem grossen Publikum nicht sehr zu verübeln, dass ihm Zweifel an der Identität der beiden so verschiedenen Seelen aufstiegen. — —

Eine Rückkehr zu mehr realistischer und mehr monistischer Auffassung scheint jetzt nötig zu sein, nachdem sich herausgestellt hat, dass die hyper-idealistische und dualistische Auffassung auf Abwege führt. Auf den folgenden Blättern soll nun gezeigt werden, dass Dichtung und Leben Shakespeares vollständig im Einklang stehen, dass bei natürlicher und unbefangener Interpretation gerade aus den Jugenddichtungen der Mensch Shakespeare deutlich zu erkennen ist: ein genialer, aber mit menschlichen Schwächen und Unvollkommenheiten behafteter Mensch; kein vom Himmel gefallener Meister, sondern einer, der eine Lehrzeit durchzumachen hatte; kein unpersönlicher Universal-Geist, kein Zwei- und kein Tausend-Seelen-Mensch, sondern trotz all seiner Empfänglichkeit und Vielseitigkeit ein Kind seiner Zeit und seines Volkes, ein Individuum mit von Hause aus beschränktem Gesichtskreis, der sich nur allmählich erweitert; ein Charakter mit bestimmt ausgeprägter Eigenart, der die bäuerliche Herkunft deutlich verrät; eine Person mit sensitivem Gefühlsleben und wechselnden Stimmungen. —

Dass in den folgenden Ausführungen manches hypothetisch ist, dessen bin ich mir wohl bewusst — der Mangel zuverlässiger Nachrichten, besonders aus jener Periode, nötigt zu Mutmassungen — ich glaube aber nur Hypothesen ausgesprochen zu haben, die innerhalb der Grenzen methodischer Forschung und einer gewissen Wahrscheinlichkeit liegen.

Die chronologische Reihenfolge der Dichtungen, die ich

Digitized by Google

annehme, stützt sich besonders auf metrische und stilistische Kriterien, sowie auf eine Untersuchung des Wortschatzes; sodann auch auf die Anhaltspunkte, welche durch Entlehnungen, Nachahmungen und Anspielungen auf Zeitereignisse geboten werden.

Sowie erst die zeitliche Reihenfolge der Dichtungen richtig erkannt ist, entrollt sich ganz von selbst das Bild der geistigen Entwicklung des Dichters: die chronologische Perspektive eröffnet einen tieferen Einblick in sein inneres Leben. — —

Gern erkenne ich an, dass ich meinen Vorgängern auf dem Gebiet der Shakespeare-Forschung viel verdanke. Von Ten Brink und Brandl besonders, die eine neue realistische Schule der Shakespeare-Forschung begründet haben, bin ich vielfach beeinflusst worden. Auch den geistreichen und scharfsinnigen Forschungen von H. Conrad, A. Schröer, W. Wetz bin ich sehr verpflichtet, wenn ich gleich nicht in allen Resultaten mit ihnen übereinstimmen konnte. —

Da ich in mehrfachen Gegensatz zu englischen Gelehrten gekommen bin, scheint es mir um so mehr geboten zu betonen, welche grossen Verdienste sie sich um Shakespeare erworben haben.

Wir Deutschen bauen nicht nur mit dem Material der englischen Forscher, sondern zum Teil auch nach ihrem Plan. Insbesondere in der Chronologie sind Furnivall und Dowden unsere Lehrmeister gewesen. —

Eine angenehme Pflicht ist es mir endlich, Herrn Professor Schick für seinen unermüdlichen Beistand bei der Durchsicht der Druckbogen auch öffentlich meinen aufrichtigen Dank zu sagen.

Kiel, Juni 1897.

Gregor Sarrazin.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichnis.

		Seite
I.	Heinrich VI., Erster Teil	1
II.	Titus Andronicus	30
III.	Heinrich VI., Zweiter und dritter Teil	62
IV.	Die Komödie der Irrungen	98
V.	Shakespeare in Italien?	118
VI.	Venus und Adonis	132
VII.	Die Jugend-Sonette	149
VIII.	Richard III.	175
IX.	Verlorene Liebesmüh	198
X.	Biographisches	215
	Nachträge und Exkurse	220

Digitized by Google

Digitized by Google

I. Heinrich VI., Erster Teil.

Um das Jahr 1588, als der englische Nationalstolz durch den siegreichen Krieg mit Spanien neue Nahrung erhielt, kamen auf Londoner Bühnen Theaterstücke auf, die Stoffe aus der englischen Geschichte behandelten: zuerst anonyme 'Historien', ohne irgendwelche poetische Bedeutung, dann anspruchsvollere historische Dramen von Peele, Greene, Marlowe und anderen. Das Publikum wollte nicht immer bloss von Griechen und Römern, Italienern und Spaniern, Türken und Tartaren hören, wie bisher, sondern auch von den Heldentaten der eigenen Vorfahren.

Der beliebteste Held war begreiflicherweise Heinrich V., der Besieger Frankreichs.

So erschien denn auch als eins der ersten dieser Theaterstücke die Historie *'The famous Victories of Henry the Fifth'*, wohl noch vor 1588 aufgeführt, aber erst 1594 gedruckt. Es ist ein rohes, poetisch sehr unbedeutendes Schauspiel, welches nur insofern Interesse hat, als es etwa 10 Jahre später von Shakespeare zur Grundlage seiner Dramen von Heinrich IV. und Heinrich V. gemacht wurde, und in der Figur des Sir John Oldcastle das Prototyp des unsterblichen Sir John Falstaff bietet. Der Verfasser ist unbekannt.

Eine dramatische Fortsetzung dieser Geschichts-

Digitized by Google

klitterung lag sehr nahe, welche die Ereignisse während der Regierungszeit Heinrichs VI. schilderte. Fiel doch in jene Zeit eine Fülle tragischer und hochdramatischer Begebenheiten, welche in der Erinnerung des Volkes noch lebten: der englisch-französische Krieg, das Auftreten der Jungfrau von Orleans und der Bürgerkrieg der weissen und roten Rose.

Die Erinnerung an den französisch-englischen Erbfolgekrieg wurde in den Jahren 1589—92 aufgefrischt durch den neuen Erbfolgekrieg, der jetzt wieder die Fluren Frankreichs verwüstete. Im Jahre 1591 sandte Königin Elisabeth dem König Heinrich von Navarra ein Hilfskorps unter der Führung des Grafen Essex. Im selben Jahre wurde Rouen belagert, die Stadt, in der die Jungfrau von Orleans verbrannt worden und ihr und dem englischen Nationalhelden Talbot Denkmäler errichtet worden waren.

Wenn im ersten Teil von Heinrich VI. (III, 2) abweichend von der Chronik Rouen (statt Evreux) der Schauplatz einer Belagerungsscene ist, so kann man deutlich das Bestreben des Dichters erkennen, sein Drama möglichst aktuell zu gestalten.[1])

Die Fortsetzung von Heinrich V., eine Historie aus der Zeit Heinrich VI. erschien um 1591/2 auf einem der Londoner Theater (der Rose) und muss alsbald einen ausserordentlichen Erfolg gehabt haben, denn der Schriftsteller Thomas Nash erwähnt in seinem Pamphlet *'Pierce Penniless'* (1592 gedruckt): dass der tapfere Talbot, nachdem er zweihundert Jahre im Grabe gelegen hätte [was übrigens nicht

---

[1]) In demselben Drama (IV, 7, 61) werden die Würden und Ehrentitel Talbots aufgezählt, wie sie einst auf dem Grabmal Talbots in Rouen zu lesen waren. Es muss doch wohl, da in der Chronik nichts dergleichen angegeben ist, eine genaue Mitteilung zu Grunde liegen, die der Dichter von jemandem erhalten hatte, der schon in Rouen gewesen war. Die Stelle kann nachträglich eingefügt sein. Auf die der Jungfrau von Orleans in Rouen errichtete Statue wird an einer anderen Stelle (H. 6 a, III, 3, 14) angespielt.

Digitized by Google

richtig ist, denn Talbot fiel 1453], jetzt auf der Bühne triumphiere, und dass seine Gebeine von den Thränen von 10 000 Zuschauern neu einbalsamiert worden wären.

Die Identität dieses Stückes mit dem bekannten Drama '*Henry VI., First Part*', welches zum ersten Mal, wie es scheint, in der Gesammtausgabe von Shakespeares' Werken 1623 im Druck veröffentlicht wurde, wird freilich vielfach noch bezweifelt, obwohl in dieser Historie in der Tat Talbot der eigentliche Held ist.

Aber es lässt sich nicht leugnen, dass Nashs Äusserung auf die 7. Scene des IV. Aktes in diesem Drama recht gut passt. Jedenfalls muss das von Nash gemeinte Zugstück identisch sein mit dem in Henslowe's Rechnungen unter dem 3. März 1591/92 zuerst erwähnten '*Henery the VI.*' (Fleay, Chronicle History of the London Stage p. 95), welches von derselben Schauspielergesellschaft aufgeführt wurde, zu der William Shakespeare gehörte.

Da nun in demselben Jahr Robert Greene in seinem bekannten Pamphlet '*A Groatsworth of Wit*' (Herbst 1592 veröffentlicht) sehr deutlich auf Shakespeare als Scenen-Erschütterer (Shake-scene) und Bühnen-Faktotum anspielte und unmittelbar danach einen Vers aus dem dritten Teil von '*Henry VI.*' parodierte, da ferner der erste Teil mit dem zweiten und dritten nicht nur inhaltlich, sondern, wie wir noch sehen werden, auch stilistisch eng zusammenhängt, da endlich Shakespeare im Epilog zu dem später gedichteten '*Henry V.*' auf die Dramen von Henry VI. als beliebte und oft aufgeführte hingewiesen und die Hoffnung ausgesprochen hat, dass '*um ihretwillen*' auch Heinrich V. freundlich aufgenommen werden würde, so erscheint mir jener Zweifel als ein hyperkritisches Bedenken.

Aus ästhetischen und stilistischen Gründen wird nun freilich der erste Teil von Heinrich VI. von den meisten englischen [1]) und von manchen deutschen Kritikern Shake-

[1]) So noch neuerdings von Boas in seinem sonst recht empfehlenswerten Buche 'Shakspere and his Predecessors' p. 141. —

Digitized by Google

speare abgesprochen. Ich selbst war früher in dieser von Malone begründeten Ansicht befangen, und hielt höchstens die Talbot-Scenen für echt. Aber je mehr ich mich in Shakespeare einlas, um so deutlicher trat mir allmählich auch in anderen Scenen der Geist Shakespeares entgegen; Scene für Scene fast wurde in meiner Überzeugung für Shakespeare zurückgewonnen, zunächst II, 4 (Tempel-Garten-Scene), II, 5 (der sterbende Mortimer), III, 3 (Burgund durch die Beredsamkeit des Mädchens von Orleans gewonnen), V, 3 (Suffolk und Margaretha), sodann aber auch die Streitscenen, ferner I, 2 (erstes Auftreten der Pucelle), I, 4, (Salisburys Tod). Sogar Scenen, die mir zuerst des grossen Dichters ganz unwürdig erschienen, wie z. B. II, 3, V, 4 verraten bei genauerer Prüfung Shakespeares Stil. Zuletzt war ich noch im Zweifel in Betreff der letzten Scene des ersten Aktes; und doch scheint mir jetzt auch hier die Sprechweise des jungen Shakespeare unverkennbar.

Natürlich darf man an ein Erstlingswerk — besonders an das Erstlingswerk eines Schauspielers von nur mässiger Bildung — nicht hohe ästhetische Anforderungen stellen, man darf auch keine besonders scharf ausgeprägte dichterische Individualität darin erwarten. Im ganzen herrscht hier noch die hergebrachte, konventionelle pathetische Theatersprache. Vielfach werden wir an den hölzernen Stil des Puppenspiels erinnert. Manche Gestalten erscheinen noch wie seelenlose Marionetten, welche die typischen steifen Bewegungen machen und stets in demselben monotonen Pathos deklamieren. Der unsichtbare Leiter des Spiels kann seine Stimme noch nicht recht modulieren und hat sie offenbar der herrschenden Mode angepasst; dennoch hört man gar nicht selten einen individuellen, charakteristischen Ton heraus, wenn man sich nur die Mühe giebt darauf zu achten: ein seltsames, noch nicht verarbeitetes Gemisch von urwüchsiger Derbheit und instinktiver Feinheit, von Rauh-

Digitized by Google

heit und Milde, von Melancholie, Humor, Witz und bitterem Sarkasmus.

Als am leichtesten zu bemerkende echt Shakespearesche Characteristica möchte ich die folgenden hervorheben:

1. Häufung von rhetorischen Fragen (kommt allerdings auch bei Kyd und Greene, aber viel seltener bei Marlowe vor).
2. Neigung, eine längere Rede mit einem Ausruf oder einer Apostrophe zu schliessen.
3. Sarkastische Sprechweise.
4. Neigung zu Wortspielen (auch bei Kyd vorhanden, bei Greene, Peele, Marlowe wenig entwickelt).
5. Vorliebe für realistische und drastische, meist dem Landleben entnommene Vergleiche (bei Kyd und Marlowe gar nicht entwickelt, eher bei Greene).

Diese Stileigentümlichkeiten sind in Henry VI A schon ebenso gut zu finden, wie in späteren unbezweifelt echten Dramen Shakespeares. Bei keinem einzigen der Zeitgenossen Shakespeares lässt sich aber dieselbe Kombination nachweisen; obwohl manche natürlich in einer oder der anderen Eigentümlichkeit übereinstimmen.

Als Beispiel für die ersten beiden Characteristica citiere ich eine Rede Yorks.

V, 4, 102:

> Is all our travail turn'd to this effect?
> After the slaughter of so many peers,
> So many captains, gentlemen, and soldiers,
> That in this quarrel have been overthrown,
> And sold their bodies for their country's benefit,
> Shall we at last conclude effeminate peace?
> Have we not lost most part of all the towns,
> By treason, falsehood, and by treachery,
> Our great progenitors had conquered?
> O Warwick, Warwick! I foresee with grief
> The utter loss af all the realm of France.

Es dürfte sehr schwer werden, aus igrend einem

Digitized by Google

Drama eines zeitgenössischen Dichters eine Stelle herauszufinden, die dieser auch nur annähernd ähnlich im Rhythmus des Satzbaues wäre; in Thomas Kyds Spanischer Tragödie vielleicht noch am ersten. Wir werden dagegen sehen, dass bei Shakespeare diese Art der Rhetorik ganz gewöhnlich ist. — Was die ästhetischen Argumente gegen Shakespeares Autorschaft betrifft, so hat Brandl in seiner Shakespeare-Biographie so treffende und kräftige Worte darüber gesagt, dass es kaum nötig ist, noch etwas hinzuzufügen.

Die chronologisch ungenaue Darstellung der Tatsachen soll Shakespeares unwürdig sein. Aber in Richard III. z. B. kommen ebenfalls grosse Ungenauigkeiten vor. Dagegen hat sich Marlowe, dem ja die englischen Kritiker den Löwenanteil dieses Dramas sichern möchten, in seinen historischen Dramen jedenfalls genauer an die geschichtlichen Tatsachen gehalten.

Bei einem Anfänger, einem Dichter von geringer litterarischer Bildung ist dergleichen doch eher entschuldbar, als bei einem routinirten Akademiker, von dem man grössere historische Kenntnisse erwarten müsste. Sodann wird die wenig geschickte Art, in welcher zwei verschiedene Handlungen nebeneinander herlaufen, hervorgehoben. Ähnlich lose ist aber die Komposition noch im Kaufmann von Venedig, in Heinrich IV., 1. u. 2. Teil. Gerade eine solche Doppelhandlung ist charakteristisch für Shakespeares Kompositionsweise. Dass der Dichter erst mit der Zeit lernte, die nebeneinander her laufenden Fäden der Handlung sorgfältiger zu verknüpfen und zu verflechten, ist sehr begreiflich.

Das gewöhnlichste und das seichteste Argument ist das, welches die Zeichnung der Pucelle an die Hand giebt. Allerdings ist sie ein Zerrbild. Aber Nationalhass und nationale Voreingenommenheit haben selbst sehr gebildete und scharfsinnige Engländer noch in unserem aufgeklärten Jahrhundert gegen bedeutende historische Erscheinungen verblendet. Man denke nur an Macaulays Charakterbild

Digitized by Google

von Friedrich dem Grossen oder an Walter Scotts Leben Bonapartes. Und nun verlangt man von einem dürftig gebildeten jungen Engländer des XVI. Jahrhunderts die historische Tiefe und ideale Schwärmerei eines Schiller! Wie sollte er denn zu einer idealen Auffassung dieser Erscheinung kommen, wenn seine Quellen ihm das Mädchen als Hexe schilderten? Hexenglaube war in jener Zeit allgemein verbreitet.

Der Dichter folgte bei der Schilderung der Pucelle genau ebenso getreulich und kritiklos seiner Quelle, wie bei der Schilderung des Sir John Oldcastle (= Falstaff), die ja ebenfalls eine arge Karikatur war.

Über Oldcastle liess er sich nachträglich durch die puritanische Kritik eines Bessern belehren und änderte daher den Namen; bei der Pucelle aber war jede Kritik verstummt: dem Geschmack des englischen Publikums war diese Zeichnung eben recht. —

Wer nun, wie Fleay, auf gut Glück und ohne eine Spur äusseren Zeugnisses behauptet, dass dieses Stück eine Compagniearbeit von Marlowe, Peele, Greene, Kyd, Lodge sei, der Shakespeare nur einige Kraftstellen hinzugefügt habe, von dem sollte man doch erwarten, dass er seine Ansicht durch eingehende Vergleichung mit den sicheren Dramen dieser Dichter begründete, sowie, dass er uns erklärte, wie es denn gekommen sei, dass bei dem Zusammenwirken von Dichtern, die zum Teil eine so ausgeprägte Individualität und einen so ausgeprägten Stil haben, ein Drama zustande gekommen sei, welches im Stil, Ton, in der Darstellungsweise und Komposition so einheitlich ist und dessen Stil von dem dieser sämmtlichen Dichter merklich abweicht. Aber Fleay begnügt sich mit oberflächlichen, subjektiven, ganz in der Luft stehenden Urteilen.

Schon Charles Knight hat in einer scharfsinnigen, jetzt viel zu wenig gewürdigten Abhandlung (Essay on Henry VI) im VII. Bande seiner Ausgabe von Shakespeares Werken die Scheingründe Malones gründlich widerlegt und gezeigt,

Digitized by Google

dass bereits in diesem Erstlingswerk der Stil und die Darstellungsweise Shakespeares unverkennbar ist, auch auf mehrfache charakteristische Ausdrucksparallelen mit den unbezweifelten Dramen Shakespeares aufmerksam gemacht (p. 43).

Allerdings hat der Stil im ersten Teil von Henry VI. noch nicht die ausgeprägte Physiognomie der späteren Dramen Shakespeares.

Es ist in der That nicht schwer Anklänge an ältere Dramatiker darin zu finden, was ja bei einem Anfänger, noch dazu einem Schauspieler, dem die Reminiscenzen an frühere Schauspiele, in denen er mitgewirkt, ganz von selbst kommen mussten, leicht begreiflich ist.[1])

Besonders die erste Scene steht ganz unter dem Bann von Marlowes Tamerlan.

Für den Eingang sind wahrscheinlich zwei Scenen aus dem zweiten Teil des Tamerlan (III, 2, V, 3) vorbildlich gewesen (Leichenfeier der Zenocrate, Tod Tamerlans), und der dritte Vers der Scene:

> Brandish your crystal tresses in the sky

erinnert an einen Marlowischen Vers

Tamb. A. 1922:

> Shaking her silver tresses in the air.

Bald danach folgt ein Gleichnis:

> — — More dazzled and drove back his enemies
> Than mid-day sun fierce bent against their faces,

welches ebenfalls Marlowe nachgebildet zu sein scheint:

Tamb. B. 4506:

> Thus are the villain cowards fled for feare
> Like Summer's vapours vanisht by the Sun.

---

[1]) Vgl. Fleay, A Chronicle History of the Life and Work of William Shakspere p. 257, Boas, Shakspere and his predecessors p. 141.

Digitized by Google

Wiederum nur einige Verse später beruht der Vergleich

Like captives bound to a triumphant car

wohl auf einer Reminiscenz an die berühmte Scene des Tamerlan (Tamb. B. IV, 3), in welcher Könige den Triumphwagen des Eroberers ziehen.

Auch in den späteren Scenen gemahnt der Bombast mitunter an Marlowes Sprache (z. B. I, 2, 27 verglichen mit Tamb. A. 240). Talbot tritt ganz wie Tamerlan als „Geissel" und „Schrecken" der Franzosen auf (IV, 3). Die Überredungskunst der Jungfrau (III, 3) erinnert an eine ganz ähnliche Scene (Tamb. A. I, 2). Der schwache König Heinrich VI. ist ähnlich, nur weniger drastisch, geschildert wie Mycetes, der König von Persien; der Herzog von Burgund entspricht dem Cosroe. Die Scene, in der Graf Suffolk die Prinzessin Margaretha gefangen nimmt und von ihrer Schönheit bezaubert wird, lässt sich als Nachahmung einer wiederum sehr berühmten Scene des Tamerlan (Tamb. A. I, 2) auffassen.

Auch in den Kampf- und Sterbescenen scheint Marlowe etwas nachgeahmt zu sein; doch ist Shakespeare auch hier schon realistischer und zugleich weicher im Ton.

Der Stil von Marlowes Jew of Malta scheint wenigstens an einer Stelle eingewirkt zu haben. Der Gouverneur von Malta klagt um seinen erschlagenen Sohn:

V. 1160:

These armes of mine shall be thy Sepulchre.

Fast genau dieselben Worte gebraucht der alte Talbot an der Leiche seines in der Schlacht gefallenen Sohnes:

Henr. VI A IV, 7, 32:

Now my old arms are young John Talbot's grave.

Wenn diese schon von Dyce bemerkte Übereinstimmung nicht zufällig ist, was doch wohl kaum anzunehmen, so giebt

Digitized by Google

sie einen Anhalt für die Datirung von Shakespeares Erstlingsdrama. Da der „Jude von Malta“ kaum vor 1589 aufgeführt worden ist, dürften wir auch den ersten Teil von Heinrich VI., oder wenigstens diese Scene erst in dasselbe Jahr setzen.

Auch die Erwähnung Macchiavellis (*'Alençon, that notorious Machiavel'* H 6 A V, 4, 74) dürfte durch den Prolog des Juden von Malta veranlasst sein. [1])

Weniger deutlich, aber doch erkennbar ist der Einfluss von Thomas Kyds Stil und Darstellungsweise. Gleich in der ersten Scene stossen wir auf Kydsche Metaphern: Henr. VI A I, 1, 48:

> Posterity, await for wretched years,
> When at their mothers' moist eyes babes shall suck
> Our isle be made a marish[2]) of salt tears,
> And none but women left to wail the dead.

Ganz ähnlich heisst es in Kyds Spanish Tragedy (um 1588), (Dodsley-Hazlitt's Collection of Old Plays V, 91):

> Made mountains marsh with spring-tides of my tears.

Besonders einige Scenen im IV. Akt (5—7) sind in Kyds weicherer, mehr pathetischer Manier. Die Klage des alten Talbot um seinen Sohn erinnert an die Klagen des alten Jeronimo in der Spanish Tragedy, wie denn Talbot überhaupt, auch durch seine kleine Gestalt (II, 3, 22) dem Marschall Jeronimo ähnlich ist.

---

[1]) Vgl. indessen Edw. Meyer, Machiavelli and the Elizabethan Drama p. 58, wo vermutet wird, dass Shakespeare die dem Herzog von Alençon gewidmete Schrift Gentillets gegen Macchiavelli (1576) gekannt hat.

[2]) So nach Popes schöner Konjektur statt des unmöglichen 'nourish' der Folio. Vgl. zu der Stelle: Georg O. Fleischer, Bemerkungen über Thomas Kyds 'Spanish Tragedy' im Jahresbericht der Drei-König-Schule in Dresden-Neustadt 1896 (eine wertvolle Schrift, auf die ich bei dieser Gelegenheit hinweisen möchte) S. 25.

Digitized by Google

Auch der Botenbericht in I, 1 dürfte dem Eingang dieses Dramas nachgebildet sein.[1])

Von einer eigentlichen Nachahmung des Stils von Lodge oder Peele kann ich Nichts entdecken (obwohl Fleay mit grosser Sicherheit die Scenen III, 2, 3 Peele und V 2—5 Lodge zuschreibt), dagegen scheint mir wenigstens in einer Scene, auf die wir noch zu sprechen kommen, (V, 3) Greenes Einfluss erkennbar.

Obwohl der Dichter also sich an berühmte Muster anlehnt, ist doch bei sorgfältiger Betrachtung sein Stil von dem anderer Dramatiker wohl zu unterscheiden.

Im Ganzen weniger schwungvoll aber auch weniger bombastisch, als Marlowes Stil, weniger gewandt und gefällig, aber auch weniger salopp, als Greenes Schreibweise, weniger elegisch weich und manieriert pathetisch als Kyds Diktion; etwas trockener, nüchterner, steifer, schlichter. Der Satzbau sehr einfach; gewöhnlich schliesst ein Satz oder Satzabschnitt zugleich mit dem Vers ab. Rhetorische Figuren werden spärlich verwendet (ein paar Antithesen ausnahmsweise: II, 5, 35, II, 5, 44 und IV, 3, 32, *'capping of rimes'* in IV, 5). Häufiger sind Metaphern, Vergleiche und Gleichnisse, zum Teil recht geschmacklose, aber doch originelle und charakteristische, z. B.:

I, 2, 12:

Or piteous they will look, like drowned mice.

I, 5, 19:

My thoughts are whirled like a potter's wheel.

---

[1]) Der Gallicismus:

And rush'd into the bowels of the battle

(I, 1, 129) stammt gewiss direkt aus Kyds First Part of Jeron.: 'Meet, Don Andrea! yes in the battle's bowels'; indirekt wohl aus Garnier, vgl. Kyds Übersetzung von Garniers Cornelia, Dodsley-Hazlitt I, 363:

'in the battle's bowels'.

Digitized by Google

I, 5, 21:

A witch by fear, not force, like Hannibal
Drives back our troops, and conquers as she lists:
So bees with smoke, and doves with noisome stench,
Are from their hives and houses driven away.

II, 5, 11:

Pithless arms, like to a wither'd vine
That droops his sapless branches to the ground.

III, 2, 4:

Talk like the vulgar sort of market men
That come to gather money for their corn.

III, 3, 5:

Let frantic Talbot triumph for a while,
And like a peacock sweep along his tail.

IV, 2, 45:

How are we park'd and bounded in a pale,
A little herd of England's timorous deer,
Maz'd with a yelping kennel of French curs!

V, 5, 53:

So worthless peasants bargain for their wives,
As market-men for oxen, sheep, or horse.

Man erkennt aus solchen realistischen Vergleichen die Atmosphäre, in welcher der Dichter eigentlich zu Hause ist. Akademische, gelehrte Dichter, wie Marlowe, würden nicht leicht auf diese Bilder gekommen sein. Gewöhnlich werden schöne Stellen aus dem ersten Teil von Henry VI. angeführt, um die Autorschaft Shakespeares zu erweisen, oder zu bestätigen. Viel deutlicher scheinen mir indessen gerade die Geschmacklosigkeiten und Trivialitäten den wenig gebildeten, jugendlichen Dichter anzuzeigen, der vor kurzem aus einer Kleinstadt, aus engen, kleinbürgerlich-ländlichen Verhältnissen, frisch von Jagd und Viehzucht und Landwirtschaft her in die Hauptstadt gekommen war. Jedenfalls sprechen solche Vergleiche und Gleichnisse allein schon mit Entschiedenheit gegen die Annahme, dass das

Digitized by Google

Drama ursprünglich von Marlowe, Greene, Peele, Lodge verfasst sei.

Und so sind denn gewiss auch die folgenden Verse (Worte Warwicks) so recht aus des Dichters Seele gesprochen:

II, 4, 11:

Between two hawks, which flies the higher pitch;
Between two dogs, which hath the deeper mouth;
Between two blades, which bears the better temper;
Between two horses, which doth bear him best;
Between two girls, which hath the merriest eye;
I have, perhaps, some shallow spirit of judgment;
But in these nice sharp quillets of the law,
Good faith, I am no wiser than a daw.

Es fehlt indessen nicht an originellen poetisch-schönen Vergleichen, die den künftigen grossen Dichter verraten, z. B.:

I, 2, 133:

Glory is like a circle in the water
Which never ceaseth to enlarge itself,
Till, by broad spreading it disperse to nought.

I, 6, 6:

Thy promises are like Adonis' gardens,
That one day bloom'd, and fruitful were the next.[1])

II, 4, 68:

Hath not thy rose a canker, Somerset?
Hath not thy rose a thorn, Plantagenet?[2])

III, 3, 44:

Look on thy country, look on fertile France,
And see the cities and the towns defaced
By wasting ruin of the cruel foe.

---

[1]) Das Gleichnis wird gewöhnlich aufgefasst als Plutarch entlehnt; es ist aber möglicherweise auf Spenser F. Qu. B. III, Canto VI, St. XLII zurückzuführen.

[2]) Ein bei Shakespeare bekanntlich sehr häufiges Gleichnis — mehr volkstümlichen, sprichwörtlichen Ursprungs. aber auch in euphuistischem Stil sehr beliebt.

Digitized by Google

As looks the mother on her lowly babe
When death doth close his tender dying eyes,
See, see the pining malady of France.[1])

V, 3, 56:

So doth the swan her downy cygnets save,
Keeping them prisoner underneath her wings.[2])

V, 3, 62:

As plays the sun upon the glassy streams,
Twinkling another counterfeited beam,
So seems this gorgeous beauty to mine eyes.[3])

Auffallend selten, für einen Engländer, spielt der Dichter auf See und Seefahrt an.

Das einzige Gleichnis in V, 5, 5:

And like as rigour of tempestuous gusts
Provokes the mightiest hulk against the tide,
So am I driven, by breath of her renown,
Either to suffer shipwreck, or arrive
Where I may have *fruition of her love.*

ist phrasenhaft unbestimmt und lässt nicht gerade auf Kenntnis der See schliessen. Wahrscheinlich liegt ein poetisches Bild der Sp. Tr. (Dodsley-Hazlitt V, 43) zu Grunde:

My heart, sweet friend, is like a ship at sea
— — — — — — — — — — —
Possession of thy love's the only port,
Wherein my heart, with fears and hopes long toss'd,
Each hour doth wish and long to make resort.

Bemerkenswert ist das folgende Gleichnis:

II, 5, 3:

Even like a man new haled from the rack,
So fare my limbs with long imprisonment.

Damals war ja *'Folterstrafe'* keine Phrase, sondern

---

[1]) Ein ganz ähnliches Gleichnis in Rich. II, III, 2.
[2]) Ein ganz ähnliches Gleichnis in King John V, 7.
[3]) Ein bei Shakespeare beliebtes Bild, z. B. Sonn. 33.

Digitized by Google

grause Wirklichkeit. Shakespeare hat oft darauf angespielt, z. B. Merch. of Ven. III, 2, 25.

Echt Shakespearisch klingen die Metaphern:

II, 5, 5:

These grey locks, the pursuivants of death.

II, 5, 29:

Just death, kind umpire of men's miseries.

Auch die folgenden Gleichnisse sind ganz im Stil Shakespeares:

III, 1, 189:

This late dissension grown betwixt the peers
Burns under feigned ashes of forg'd love,[1])
And will at last break out into a flame:
As fester'd members rot but by degree,[2])
Till bones and flesh and sinews fall away.

Epitheta werden schon gelegentlich in echt Shakespearischer Weise verwandt:

IV, 6, 12:

bold-fac'd victory[3])

IV, 7, 11:

Dizzy-ey'd fury[4])

IV, 2, 50:

moody-mad and desperate stags[5])

II, 4, 47:

this pale and maiden blossom[6])

---

[1]) Vgl. K. John III, 1, 345, Sonn. 73, 10 und besonders Lucr. 5.

[2]) Vgl. Rich. 2, V, 3, 85:

This fester'd joint cut off, the rest rest sound;
This let alone will all the rest confound.

[3]) Vgl. Venus & Ad. 6.: a bold-fac'd suitor.

[4]) Vgl. Romeo III, 1, 129 (Qu. A.): fire-ey'd fury.

[5]) Vgl. Tit. Andr. V, 3, 75: Like a forlorn and desperate castaway,
Sonn. 147, 10: frantic-mad, Ven. 1151: raging-mad.

[6]) Vgl. John IV, 2, 252: a maiden and an innocent hand.

Digitized by Google

I, 2, 138:

That proud-insulting ship

III, 1, 15:

Thy lewd, pestiferous, and dissentious pranks.

Wir werden noch sehen, dass gerade die Häufung der Epitheta charakteristisch für den Stil des jugendlichen Shakespeare ist. Marlowe, Kyd, Greene begnügen sich meist mit je einem Beiwort, höchstens werden zwei Adjektive verbunden.

Seine klassische Bildung sucht der Dichter durch allerhand Anspielungen auf antike Sage und römische, griechische Geschichte zu zeigen, welche sehr nach Schulreminiscenzen aussehen und meist aus Plutarch oder Vergil stammen.

Auch als ziemlich bibelfest erweist sich der Verfasser (I, 2, 105, 143, I, 3, 39), und in Chroniken belesen (III, 2, 109).

Sonstige Litteraturkenntnisse sind zweifelhaft. Die Anspielung auf die reich mit Juwelen besetzte Kiste des Darius (the rich jewell'd coffer of Darius I, 6, 25) wird auf eine Stelle in Puttenhams Arte of English Poesie (1589) zurückgeführt: '*In what price the noble poems of Homer were holden with Alexander the Great, insomuch as every night they were laid under his pillow, and by day were carried in the rich jewel coffer of Darius*' — — —.

Aber mit Recht wird schon in Delius' Anm. hervorgehoben, dass die Notiz sich auch im Plutarch findet. — Die Erwähnung Macchiavellis setzt nicht notwendig Kenntnis seiner Schriften oder die Kenntnis von Gentillets Anti-Macchiavell voraus.

Eine sehr charakteristische Eigentümlichkeit ist die Vorliebe für Wortspiele, die sich ganz in Übereinstimmung mit Shakespeares gewöhnlichem Stil schon in diesem Erstlingswerk verrät (vgl. Leopold Wurth, Wortspiel bei Shakespeare)[1]), z. B.:

[1]) Da in diesem ausgezeichneten Buch die Wortspiele Shakespeares erschöpfend behandelt sind, gehe ich hier und im folgenden nicht weiter darauf ein.

Digitized by Google

I, 4, 107:

Pucelle or *puzzel*, *dolphin* or *dogfish*.

II, 4, 34:

I love no *colours*, and without all *colour*
Of base insinuating flattery
I pluck this white rose with Plantagenet.

III, 1, 51:

Rome shall remedy this. *Roam* thither, then.

III, 2, 10:

Our *sacks* shall be a mean to *sack* the city.

IV, 2, 54:

And they shall find *dear deer* of us.

V, 4, 21:

Peasant, avaunt! You have suborn'd this man,
Of purpose to obscure my *noble* birth,
— — 'T is true, I gave a *noble* to the priest
The morn that I was wedded to her mother.

Sarkasmus und Ironie sind im Munde der verschiedensten Personen sehr beliebt, ganz in Shakespeares Manier, z. B. wenn Alençon von den hungernden Engländern spöttisch sagt: *They want their porridge and their fat bullbeeves* I, 2, 9, wenn die Pucelle die durch eine Kriegslist besiegten Engländer verspottet: *'Good morrow, gallants! want ye corn for bread?'* III, 2, 41, oder wenn Talbot der Pucelle zuruft: *'Damsel, I'll have a bout with you again'* III, 2, 56, oder wenn York ihr insinuiert:

'O, Charles the Dauphin is a proper man,
No shape but his can please your dainty eye' V, 3, 37

oder wenn die Engländer die Gefangene höhnen.

Cynismus tritt gelegentlich hervor: so, wenn die Pucelle an der Leiche des grossen Talbot dem Sir William Lucy höhnisch erklärt: IV, 7, 75):

Digitized by Google

Him that thou magnifiest with all these titles
Stinking and fly-blown, lies here at our feet,

oder wenn York ausruft: (V, 4, 65):

Now heaven forfend! the holy maid with child!

Unserm Geschmack wenig zusagend, aber für den damaligen Zeitgeschmack charakteristisch und auch sonst bei Shakespeare nachweisbar ist die Neigung zu *'Conceits'*, z. B. wenn Talbot den Salisbury, der soeben ein Auge verloren hat, tröstet:

One eye thou hast, to look to Heaven for grace:
The sun with one eye vieweth all the world (I, 4, 83)

oder wenn die streitenden englischen Grossen über die weisse und rote Rose witzeln, oder Talbot über Substanz und Schatten (II, 3), oder wenn der sterbende Talbot sich noch in gesucht geistreichen Wendungen ergeht.

Dergleichen gehörte eben damals zum Modestil. Eigentlicher Euphuismus aber lässt sich im ersten Teil von Heinrich VI. kaum nachweisen; mit Lylys berühmtem Roman Euphues und Lylys Dramen scheint der Dichter erst später bekannt geworden zu sein.

Dass der erste Teil von Henry VI. Shakespeares Erstlingsarbeit gewesen, wird jetzt kaum noch bezweifelt werden: Versbau und Sprache, die vielen vollgemessenen Verbalformen auf -est und -eth (vgl. Goswin König, Vers in Shakespeares Dramen, S. 5, 8, 133), Stil und Darstellungsweise, die noch ungelenke Komposition, noch rohe Charakterzeichnung — alles verrät den noch ganz unentwickelten Dichter. Die früheste Anspielung auf das Stück (von Nash) stammt aus dem Sommer 1592: im Winter 1591—92, ungefähr gleichzeitig mit den andern beiden Teilen der Trilogie, aber jedenfalls etwas früher, muss also diese Historie zur Aufführung gekommen sein; spätestens 1591 ist sie also verfasst. Wahrscheinlich aber rührt das Stück aus dem Jahre 1589 schon her, als

Digitized by Google

der Tamerlan, der Jude von Malta und die Spanische Tragödie en vogue waren. Einzelne Scenen (besonders die durchgereimten) können später eingefügt oder umgearbeitet sein. Ziemliche Einstimmigkeit herrscht darüber, dass die Tempelgarten-Scene (II, 4), die Mortimer-Scene (II, 5), die Talbot-Scenen (IV, 5—7) und das Zusammentreffen Suffolks mit Margaretha (V, 3) zu den spätesten Bestandteilen des Stückes zu rechnen sind (vgl. H. Isaac, Shakespeare-Jahrbuch XIX, 234). Die Scenen II, 4, II, 5, V, 3 dienen wohl zur Verknüpfung mit dem folgenden Teil.

Die dichterische Leistung ist in diesem, wie in vielen andern Stücken nicht genau zu beurteilen, weil wir die Quelle, oder besser gesagt, die Quellen Shakespeares nicht genau kennen. Es wäre ja immerhin möglich, dass dem Dichter schon ein älteres, denselben Stoff behandelndes Drama vorlag, welches er benutzte. Ich halte dies aber nicht für sehr wahrscheinlich, weil es überhaupt erst um 1588 üblich wurde Historien zu schreiben. Auch ist zu bedenken, dass bei der grossen Zugkraft dieser Historie ein älteres Stück sicher gedruckt worden wäre, um als Ersatz für das von Shakespeares Schauspielergesellschaft dem Druck vorenthaltene Drama zu dienen.

Es blieben also hauptsächlich die Chroniken von Holinshed und Hall übrig, die Shakespeare auch sonst benutzte;[1]) und zwar scheint er zuweilen (besonders in den letzten Talbot-Scenen) sich mehr an Hall angeschlossen zu haben. Manche Scenen aber, z. B. die im Tempelgarten (II, 4) und die Scene, in der Talbot die Gräfin von Auvergne überlistet (II, 3), finden sich nicht in den Chroniken, scheinen also von Shakespeare frei erfunden zu sein, wenn ihm nicht etwa die Volkssage vorgearbeitet hatte. Die Scene, in welcher die Jungfrau von Orleans den Herzog von Burgund überredet, beruht ebenfalls wohl meist auf freier

[1]) Vgl. H. G. Boswell-Stone, Shaksperes Holinshed: London 1896. — Th. P. Courtenay, Commentaries on the Historical Plays of Shakspeare. London 1840.

Digitized by Google

Erfindung, wenn nicht eine unbekannte Quelle benutzt ist (vgl. Delius' Einleitung zu seiner kommentierten Ausgabe). Es kann indessen leicht sein, dass dem Dichter hier die bekannte, von ihm selbst später so ergreifend ausgearbeitete Überredung des Coriolan durch Volumnia vorschwebte, von der er gewiss schon damals in Norths Plutarch-Übersetzung gelesen hatte. Einzelne Wendungen klingen an. [1])

Aus des Dichters Phantasie stammt auch die durch Marlowe und Kyd angeregte Eingangsscene, in welcher er unmittelbar auf den Tod Heinrichs V. die Unglücksbotschaften aus Frankreich folgen lässt. Hier sind in dramatisch wirksamer Weise zeitlich weit auseinander liegende Ereignisse zusammengerückt, wie es Shakespeare auch sonst, z. B. in den ersten Scenen von Richard III gethan hat.

Gerade solche mehr frei erfundene Scenen zeigen trotz aller Anlehnung an berühmte Muster in der Diktion und Darstellungsweise für jeden Vorurteilslosen unverkennbar das Gepräge von Shakespeares Eigenart.

Andererseits schliesst sich der Dichter in manchen Scenen wieder genau an die Chronik an, selbst in unbedeutenden Einzelheiten (z. B. I, 2, 29). Auch dies stimmt ganz zu Shakespeares dramatischer Technik, der seiner Quelle häufig sehr getreu, mitunter sogar wörtlich folgt, wo sie ihm zusagenden, poetisch verwertbaren Stoff bietet.

Jedenfalls lässt sich aus der Art der Verarbeitung des Stoffes kein Argument gegen Shakespeares Autorschaft gewinnen.

Für Shakespeare spricht entschieden die Energie, mit der der Grundgedanke festgehalten wird, dass die Zwietracht der Grossen und die Schwäche des Königs den Staat zu Grunde richten. Nur Shakespeare ist jener weitaus-

---

[1]) [illegible] Mutter: I see my self vanquished by you [illegible] Pucelle (III, 3, 78):

[illegible] ese haughty words of hers
[illegible] like roaring cannon-shot.

Digitized by Google

schauende Blick eigen, der schon in der ersten Scene sich geltend macht. In ähnlicher Weise hat Shakespeare auch sonst in seinen Historien Fäden angeknüpft, die erst in einem folgenden Drama verwoben werden.

Vorteilhaft unterscheidet sich schon dieses Erstlingswerk von anderen, früheren Dramen gleichzeitiger Dichter, durch die grössere dramatische Lebhaftigkeit, durch eine gewisse Natürlichkeit und Frische der Darstellung. So sprechen z. B. die Personen nur selten noch in der dritten Person von sich selbst. Manche Scenen erscheinen wie Vorstudien zu reiferen, vollendeteren Dramen, z. B. I, 1 verglichen mit Rich. III, IV, 4 (Häufung unglücklicher Botschaften); II, 1 verglichen mit Henry V, IV, 2 (Übermut der Franzosen); II, 5 verglichen mit Rich. II, I, 3 (Der sterbende Mortimer — der sterbende Gower); III, 1 verglichen mit Romeo I, 1 (Bürgerzwist), aber auch verglichen mit Rich. III, II, 1 (Versöhnung); IV, 1 verglichen mit Rich. II, I, 1 (Vasallenstreit durch den König geschlichtet); IV, 2 verglichen mit Henry V, III, 3 (Belagerung, Parlamentieren).

Die Beredsamkeit der Pucelle in einer Scene (III, 3), welche unser Schiller nachahmenswert gefunden hat, lässt sich, wie erwähnt, mit der Beredsamkeit der Volumnia im Coriolan vergleichen.

Überall zeigt sich trotz mancher Ungeschicklichkeiten und noch ungeübter Technik das dramatische Talent und auch schon eine gewisse theatralische Routine, wie sie weder in den Erstlingswerken Marlowes noch in irgend einem Drama Greenes, Peeles, Lodges zu finden ist.

Als Schauspieler verrät sich der Verfasser schon gelegentlich, indem er den Personen Worte in den Mund legt, die zugleich Anweisungen für das Mienenspiel der Schauspieler enthalten, z. B.:

III, 1, 122:

— — the duke
Hath banish'd moody discontented fury,

Digitized by Google

As by his smoothed brows it doth appear:
Why look you still so stern and tragical?

oder V, 3, 34:

See, how the ugly witch doth bend her brows

oder I, 4, 92:

He beckons with his hand and smiles on me.

Der erste Teil von Henry VI ist allerdings kein kunstgerechtes Drama, aber es bietet eine Reihe sehr effektvoller dramatischer Scenen. Es fehlt die Einheit der Handlung, aber es fehlt nicht an einer einheitlichen Moral und Grundstimmung des ganzen Stückes.

Die Komposition ist noch wenig kunstvoll, mehr *'national'*, d. h. regellos bunt, als *'klassicistisch'*. Eine Menge Personen treten auf, der Schauplatz wechselt ziemlich oft, bunt bewegte Scenen, reich an äusserer Handlung rauschen an uns vorüber.

Klassicistisch ist höchstens die verhältnismässige Länge der Scenen, die Akteinteilung, die Verwendung des Monologs und der Stichomythie, der Botenberichte. Im ganzen steht dies Jugendwerk Shakespeares der dramatischen Technik von Marlowes Tamerlan noch ziemlich nahe, nur in den Talbotscenen ist der Einfluss von Kyds Jeronimo zu spüren.

Die Charakterzeichnung ist noch wenig entwickelt, aber doch nicht so roh, wie dies gewöhnlich angenommen wird.

Der Titelheld, Heinrich VI., tritt wenig hervor, wird aber schon hier, ganz wie im II. und III. Teil, als Bücherwurm und gutmütiger, frommer, schwacher Regent gezeichnet. Der Herzog von Gloucester, mit Sympathie gezeichnet und idealisiert, erscheint schon hier als ein leicht aufbrausender, aber auch rasch versöhnter Mann (III, 1), genau wie im zweiten Teil (I, 3). Die streitenden Vasallen sind derb, aber lebendig dargestellt. Suffolk lässt in der

Digitized by Google

Scene mit Margaretha schon an Romeo denken. Diejenige Gestalt, die uns am peinlichsten berührt, ist die Pucelle. Dass Shakespeare bei der Zeichnung dieser Figur aber lediglich der vom Nationalhass beeinflussten englischen Tradition folgte, ist schon längst bemerkt worden. In den ersten Scenen tritt die Jungfrau von Orleans noch durchaus würdig und edel auf, die schönsten Gleichnisse sind ihr in den Mund gelegt; erst allmählich entpuppt sie sich als Dirne und Hexe. So sehr man wünschen kann, dass Shakespeare diese Scenen nicht geschrieben, dass er die Heldin gerechter und weniger voreingenommen beurteilt hätte, so ist doch diese Charakterschilderung bei einem jungen, wenig gebildeten englischen Dichter, der getreu der Tradition seiner historischen Quelle folgte, sehr begreiflich. Der freigeistige und weniger in nationalen Vorurteilen befangene Marlowe wäre der Pucelle wahrscheinlich mehr gerecht geworden.

Aber die schöne zweite Scene des ersten Aktes mit dem schlichten Legendenton in Johannas erster Rede, ferner die schon erwähnte dritte Scene des dritten Aktes, in welcher die Pucelle den Herzog von Burgund durch ihre Beredsamkeit gewinnt, solche Scenen können nur von einem Shakespeare geschrieben worden sein. Man versuche nur einmal in Marlowes, Greenes, Peeles, Kyds Dramen etwas annähernd Ähnliches zu finden.

Der tapfere Talbot ist der eigentliche Held des Dramas, etwas à la Tamerlan, in den letzten Scenen aber mehr wie Jeronimo gezeichnet. Merkwürdig ist, dass der Dichter ihn durch den Mund der Gräfin von Auvergne (II, 3, 22) als eine kleine, unansehnliche Figur, als einen Zwerg schildern lässt, ebenso wie Jeronimo im Vorspiel zur Spanischen Tragödie gezeichnet ist (Dodsley-Hazlitt IV, 361; vgl. meine Schrift Thomas Kyd und sein Kreis S. 71). Sollte der berühmte Tragöde Edward Alleyn, der ursprünglich den Talbot und wohl auch den Jeronimo spielte, etwa von kleiner Statur gewesen sein? Aus dem

Digitized by Google

Ölgemälde, welches im Dulwich College erhalten und in dem Titelbilde von Fleay's Chronicle History of the Life and Work of W. Shakespeare nachgebildet ist, scheint dies nicht ersichtlich.

Die Scene, in welcher Talbot den Nachstellungen der Gräfin von Auvergne begegnet (II, 3), scheint, wie gesagt, frei erfunden. Die Gräfin lässt den berühmten Helden, scheinbar in freundlicher Absicht zu sich auf ihr Schloss einladen und will ihn dann gefangen nehmen. Da bläst Talbot in sein Horn und wie aus der Erde gewachsen erscheinen seine Mannen, ihn zu beschützen. Hier ist offenbar ein bekanntes Motiv der Robin-Hood-Balladen benützt (vgl. R. Kiessmann, Untersuchungen über die Motive der Robin-Hood-Balladen. Hallens. Diss. 1895 S. 29). Besonders die Ballade von Robin Hoods Tod scheint dem Dichter vorgeschwebt zu haben; denn auch Robin Hood fällt ja weiblicher Rachsucht und Hinterlist zum Opfer.

Was den Helden Talbot von den Marloweschen Helden unterscheidet, ist die grössere Gemütsweichheit, Gutmütigkeit und Biederkeit. Rührend ist seine Vaterzärtlichkeit dargestellt.

Die psychologisch und poetisch bedeutsamste Scene des Schauspiels ist, wie mir scheint, die dritte des fünften Aktes, in der Suffolk für König Heinrich VI. um Margaretha von Anjou wirbt, und dabei selbst von ihrem Reiz bezaubert wird. Auch hier hat sich der Dichter an ein Vorbild, Greenes Bruder Bacon, angelehnt: ganz ähnlich verliebt sich Graf Lacy als *'proxy wooer'* für den Prinzen Eduard in die schöne Wildhegerstochter Margaretha, die er seinem Gebieter zuführen sollte. Auch in der psychologischen Ausarbeitung der Scene hat Greene als Muster gedient.

Es ist nicht uninteressant, die beiden Scenen zu vergleichen. Gerade die Nebeneinanderstellung zeigt deutlich, dass beide Scenen unmöglich dem Kopfe eines und desselben Dichters entstammen können.

Digitized by Google

Lacy tritt bei Greene auf, monologisierend:

Daphne, the damsel that caught Phoebus fast,
And lock'd him in the brightness of her looks,
Was not so beauteous in Apollo's eyes,
As is fair Margaret to the Lincoln Earl.
Recant thee, Lacy, thou art put in trust:
Edward, thy sovereign's son hath chosen thee,
A secret friend, to court her for himself,
And dar'st thou wrong thy prince with treachery?
Lacy, love makes no exception of a friend,
Nor deems it of a prince but as a man.
Honour bids thee control him in his lust;
His wooing is not for to wed the girl,
But to entrap her and beguile the lass.
Lacy, thou lov'st, then brook not such abuse,
But wed her, and abide thy prince's frown;
For better die than see her live disgrac'd.

Margaretha (weckt ihn aus seinem Grübeln):

How cheer you, sir? a penny for your thought:
You're early up, pray God it be the near.
What come from Beccles in a morn so soon?

Lacy. Thus watchful are such men as live in love,
Whose eyes brook broken slumbers for their sleep.
I tell thee, Peggy, since last Harleston fair
My mind hath felt a heap of passions.

Marg. A trusty man, that court it for your friend:
Woo you still for the courtier all in green?
I marvel that he sues not for himself.

Lacy. Peggy,
I pleaded first to get your grace for him;
But when mine eyes survey'd your beauteous looks,
Love, like a wag, straight div'd into my heart,
And there did shrine the idea of yourself.
Pity me, though I be a farmer's son,
And measure not my riches, but my love.

Marg. You are very hasty; for to garden well,
Seeds must have time to sprout before they spring:
Love ought to creep as doth the dial's shade,
For timely ripe is rotten too-too soon.

[Greene's Friar Bacon and Friar Bungay,
Dramatic Works ed. Dyce p. 161.]

Digitized by Google

Ganz ähnlich ist in Henry VI. (First Part) der Kontrast zwischen dem grübelnden, ganz in Zweifel, Zukunftspläne und Gewissensbisse versunkenen, von Margarethas Schönheit bezauberten Grafen Suffolk und der sehr alerten und praktischen Schönen dargestellt, die ihn vergeblich aus seinem Brüten aufzuwecken sucht:

Suffolk. — — As plays the sun upon the glassy streams,
Twinkling another counterfeited beam,
So seems this georgeous beauty to mine eyes.
Fain would I woo her, yet I dare not speak:
I'll call for pen and ink, and write my mind.
Fie, de la Pole! disable not thyself;
Hast not a tongue? is she not here thy prisoner?
Wilt thou be daunted at a woman's sight?
Ay, beauty's princely majesty is such,
Confounds the tongue, and makes the senses rough.

Marg. Say, Earl of Suffolk — if thy name be so —
What ransom must I pay before I pass?
For I perceive I am thy prisoner.

Suffolk (Aside). How canst thou tell she will deny thy suit,
Before thou make a trial of her love?

Marg. Why speak'st thou not? what ransom must I pay?

Suffolk. She's beautiful, and therefore to be woo'd:
She is a woman, therefore to be won.

Es ist bemerkenswert, dass die letzten beiden Zeilen ebenfalls von Greene stammen.

In Greenes Planetomachia (1585 erschienen) kommt der Satz vor:

— — Pasylla was a woman, and therefore to be won; if beautiful with praises. — —

(Greene's Works ed. Grosart V, 567.)

Ganz übereinstimmend in Greenes Perimides (1588):

— — Melina was a woman and therefore to be won; if beautiful with praises etc.

(Works VII, 67; cp. Engl. Stud. XXII, 401.)

Digitized by Google

Dieser Satz muss Shakespeare besonders gut gefallen haben, denn er kehrt in Tit. Andron. (II, 1) wörtlich wieder, und etwas variiert im 41. Sonett.

Obwohl deutlich von Greene beeinflusst, trägt doch gerade diese Scene unverkennbar den Stempel eines grossen Dichters, das Gepräge Shakespeares. Das grüblerische Selbstgespräch ist charakteristisch für Shakespeares Charakterzeichnung. In ähnliches Sinnen versinkt Macbeth, nachdem ihm die Königskrone verheissen wurde, Othello in seinen Eifersuchtsqualen, Hamlet in seinem Weltschmerz. Ähnliche Monologe halten auch Bassanio beim Anblick von Portias Bildnis, Proteus, der im Begriff ist, seiner Julia untreu zu werden, Troilus, der von Cressidas Reiz bezaubert ist. Romeos Begegnung mit Julia lässt sich ebenfalls zur Vergleichung heranziehen, sowie die Schwärmerei des Syracusaners Antipholus für Luciana. — Zu beachten ist weiterhin die halbverschleierte, mehr andeutende als ausführende Art der Charakterzeichnung, das Clair-Obscur der Darstellung. Es ist übrigens bedeutsam, dass Suffolk als verheirateter Mann sich wegen seiner Liebe Skrupel macht. Die Situation ist dieselbe, wie in den Liebessonetten Shakespeares.

Ganz charakteristisch für Shakespeare ist auch in Suffolks Monolog der Vergleich weiblicher Schönheit mit dem Sonnenstrahl, der sich in Wasserfluten spiegelt. Gerade in Shakespeares Jugenddichtungen lässt sich eine besondere Vorliebe für Lichtreflexe im Wasser erkennen, z. B.:

Love's Labour's Lost IV, 3, 30:

— — — Nor shines the silver moon one half so bright
Through the transparent bosom of the deep,
As doth thy face through tears of mine give light.

Mids. N. Dr. I, 1, 209:

To-morrow night, when Phoebe doth behold
Her silver visage in the watery glass.

Digitized by Google

Mids. N. Dr. III, 2, 391:

> Even till the eastern gate, all fiery red
> Opening on Neptune with fair blessed beams,
> Turns into yellow gold his salt green streams.

Sonn. XXXIII, 4:

> Full many a glorious morning have I seen
> — — Gilding pale streams with heavenly alchemy.

Während Marlowes und auch Greenes Phantasie gern Phaethon-gleich zum Firmament, zu Sonne, Mond und Sternen emporschweift, bleibt Shakespeares Blick bescheidener und besonnener, mehr an der Erde haften; er weiss, dass das Sonnenlicht blendet, und begnügt sich schon mit dem irdischen Widerschein, wenn es auch nur der Widerschein eines Thautropfens oder eines Frauenauges wäre.

Von dem innersten Gemütsleben des Dichters verrät dies Drama natürlich ebensowenig wie von seinen äusseren Lebensverhältnissen. Höchstens könnte man aus gelegentlichen, halb versteckten melancholischen Bemerkungen, die wie verhaltene Seufzer klingen, eine trübe Stimmung, Anspielung auf unbefriedigende Lebensverhältnisse herauslesen:

III, 2, 137:

> that 's *the end* of human *misery*.

II, 5, 29:

> Just death, kind umpire of men's *miseries*.

Es ist auch einigermassen auffallend, wie oft in diesem Drama vom Hunger die Rede ist: I, 2, 7; I, 2, 27; I, 2, 38; I, 4, 68; I, 5, 16; IV, 2, 11; IV, 7, 7; III, 2, 48.

Nach eigener Lebenserfahrung klingt die Bemerkung:

II, 1, 5:

> Thus are poor servitors,
> When others sleep upon their quiet beds,
> Constrain'd to watch in darkness, rain, and cold.

Digitized by Google

Vielleicht ist es auch nicht ohne Bedeutung, dass der **einzige** Gefühlston, der etwas stärker angeschlagen wird, **die** Vaterliebe ist.

Wie ein Stossseufzer klingt sodann jene Bemerkung Suffolks:

V, 5, 62:

> For what is wedlock forced but a hell,
> An age of discord and continual strife?
> Whereas the contrary bringeth bliss,
> And is a pattern of celestial peace.

Wir dürfen uns wohl daran erinnern, dass Shakespeares Heirat eine durch die Umstände halb erzwungene war.

Digitized by Google

II. Titus Andronicus.

Über die Echtheit des Titus Andronicus herrscht noch immer lebhafter Streit. Und zwar sind die Parteien in ähnlicher Weise in zwei Lager geteilt, wie bei der Trilogie von Heinrich VI. Die meisten deutschen Forscher halten an der durch Francis Meres, Heminge und Condell — also drei einigermassen zuverlässige Gewährsmänner — bezeugten Autorschaft Shakespeares fest. A. Schröer hat neuerdings in einer gründlichen Schrift mit sehr triftigen äussern und innern Gründen diesen Standpunkt verteidigt. Andererseits neigen sich wohl die meisten englischen Shakespeare-Gelehrten der Ansicht zu, dies Drama sei eigentlich nicht Shakespeares Werk, sondern höchstens von ihm überarbeitet (touched up); so urteilen wenigstens Furnivall, Dowden, Fleay, Grosart.

Von vornherein könnten wir geneigt sein, auf die ziemlich einmütige Ablehnung der Shakespearischen Autorschaft seitens englischer Gelehrter grosses Gewicht zu legen. Es könnte scheinen als wenn das Stilgefühl von Engländern in Bezug auf Werke in der Muttersprache — andere Gründe, als solche des Stilgefühls bringen die englischen Gelehrten allerdings nicht vor — ein sichereres sein müsste, als solches von Ausländern. Es ist aber andererseits in Betracht zu ziehen, dass das Elisabethanische Englisch für den modernen

Digitized by Google

Engländer doch auch schon beinahe eine fremde Sprache geworden ist, und dass deutsche Gelehrte oft eine systematischere philologische Schulung voraus haben. Jedenfalls muss man gegen das Stilgefühl englischer Gelehrten misstrauisch werden, wenn man sieht, wie der eine dasselbe Drama unbedenklich für Marlowe in Anspruch nimmt, welches ein anderer mit der grössten Sicherheit als ein Werk Robert Greenes erklärt; ein dritter vielleicht Thomas Kyd zuschreibt.

So rührt nach Fleay Titus Andronicus im wesentlichen von Marlowe her, nach Grosart dagegen von Greene.

Im Folgenden möchte ich mich zunächst mit der neuesten Abhandlung über den Titus Andronicus von Alexander B. Grosart, dem verdienten Herausgeber von Greenes Werken auseinandersetzen (Engl. Stud. XI, 389).

Grosart macht wieder auf die bekannte Stelle (Tit. Andr. II, 1) aufmerksam:

> She is a woman, therefore may be woo'd,
> She is a woman, therefore may be won,

welche, wie man längst weiss, zwei Stellen aus Greeneschen Novellen auffallend ähnlich ist. Die Ähnlichkeit wird noch grösser durch den Umstand, dass kurz vorher übereinstimmend das Verbum *'achieve'* in gleicher, jetzt unüblicher Bedeutung gebraucht wird:

Perimides (Works VII, 68): — — *with the assured posibilities of atchieving his enterprize. He therefore began to encourage his champion with the plausible conjecture that Melina was a woman and therefore to be won.*

Angenommen, der übereinstimmende Satz wäre nicht sprichwörtlich, sondern von Greene zuerst geprägt, was folgt bei unbefangener Betrachtung aus der Übereinstimmung? Doch nur, dass der Verfasser des Tit. Andr. Greenes Novellen kannte und gelegentlich eine Wendung daraus entlehnte. Da nun aber Shakespeare ja von Greene gerade beschuldigt wurde, dass er sich mit fremden Federn,

Digitized by Google

auch mit denen Greenes schmückte, da ferner ähnliche Wendungen auch im ersten Teil von Heinrich VI., in Richard III., und in einem unbestritten Shakespearischen Sonett vorkommen, wie Grosart selbst zugiebt, da endlich Shakespeare nachweislich Greenesche Novellen kannte (Pandosto—Winter's Tale!), so ergiebt sich aus jener Parallele eher das Gegenteil von dem, was Grosart beweisen will.

Der zweite Grund Grosarts ist, dass der grausig-blutdürstige Charakter des Titus Andronicus besser dem Stil Greenes als dem Stil Shakespeares entspräche (*"the repulsive subject, blood and horrors" of Titus Andronicus, which while non-Shakespearean is out and out after the manner of Robert Greene.*)

Man höre und staune: auf der einen Seite der Dichter von Rich. III., Julius Cäsar, Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, auf der anderen der Verfasser von Orlando Furioso, Friar Bacon, James IV., King Alphonsus, ein Dichter, dem wir keine einzige Tragödie mit Sicherheit zuschreiben können — und dabei soll Titus Andronicus mehr im Stil Greenes sein!

Grosart begründet seine Ansicht damit, dass er das blutdürstige Drama von Selimus, welches allerdings dem Titus sehr ähnlich ist, Greene zuschreibt. Aber zur Grundlage für eine Hypothese ist eine andere Hypothese doch nicht gut geeignet.

Wir werden auf die sehr beachtenswerte Tragödie von Selimus noch zurückkommen.

Es folgen dann (S. 410 ff.) ein paar Citate aus Greenes unbezweifelt echten Schriften, welche darthun sollen, dass die Naturschilderungen in Titus Andron. mehr im Stil Greenes als Shakespeares sind. Jeder unbefangene Beurteiler wird aus diesen Stellen eher das Gegenteil entnehmen. Man vergleiche zum Beispiel die Stelle aus Greenes Orpharion (Works XII, 12): *'From thence I posted to Erecinus: the mountain was greene and pleasant to the eye, the stones that appeared higher than the grasse seemed like*

Digitized by Google

jacinthes, the mosse was flowers, the very rubbish below pearles, so that Nature seemed to have conquered art and art Nature, and a supernatural glory both.'

Das soll der Naturschilderung in Tit. Andron. II, 3 auffallend ähnlich sein:

The birds chant melody on every bush,
The snake lies rolled in the cheerful sun,
The green leaves quiver with the cooling wind,
And make a chequer'd shadow on the ground:
Under their sweet shade, Aaron, let us sit,
And whilst the babbling echo mocks the hounds,
Replying shrilly to the well-tuned horns,
As if a double hunt were heard at once,
Let us sit down and mark their yelping noise.

Auf der einen Seite eine phantastisch-köstliche Natur-'Scene', mit Edelsteinen und Perlen ausgestattet; auf der anderen Seite ein einfaches, realistisches, frisches Landschaftsbild. Es ist nur nötig, Shakespeares Venus und Adonis oder den Sommernachtstraum zu lesen, um zu erkennen, dass gerade diese Stelle des Titus Andron. so echt shakespearisch ist, wie nur möglich.[1]) Die Situation scheint geradezu der von Venus und Adonis nachgebildet, womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass Ven. und Adon. schon vor Tit. Andron. gedichtet, sondern nur dass die entsprechende Stelle aus Ovids Metamorphosen dem Dichter damals schon vorschwebte.

Robert Greene war ein gelehrter Stubenhocker, und durch längeren Aufenthalt in London allmählich zum

[1]) Man vergleiche namentlich die im Tit. Andron. (II, 3, 27) bald danach folgenden Verse:

Whiles hounds and horns and sweet melodious birds
Be unto us as is *a nurse's sony*
Of lullaby to bring her *babe* asleep

und Ven. 973:

By this, far off she hears some huntsman hollo;
A nurse's song ne'er pleas'd her *babe* so well

Digitized by Google

Cockney geworden. William Shakespeare war der Sohn eines Landmanns, sah Feld und Wald noch mit natürlichen Augen an und war ein leidenschaftlicher Jäger. Die angezogene Stelle des Tit. Andron. beweist also wiederum das Gegenteil von dem was Grosart will.

Wenn ferner Grosart die Stellen vergleicht:

Tit. Andron. IV, 4, 86:

> The eagle suffers little birds to sing
> And is not careful what they mean thereby;
> Knowing that with the shadow of his wing
> He can at pleasure stint their melody

und Greene (Works V, 72):

> When the eagle fluttereth, doves take not their flight

so ist die Ähnlichkeit doch nur eine sehr oberflächliche. Ebenso gut kann man vergleichen:

Lucr. 1014:

> Gnats are unnoted, wheresoe'er they fly,
> But eagles gaz'd upon with every eye

oder Rich. III, I, 3, 71:

> — wrens make prey, where eagles dare not perch

oder Rich. III, I, 1, 132:

> More pity that the eagle should be mew'd,
> While kites and buzzards prey at liberty.

Auch in den folgenden Versen glaubt Grosart den charakteristischen Stil Greenes zu erkennen:

Tit. Andr. III, 1, 268:

> Besides, this *sorrow* is an enemy,
> And would usurp upon my watery *eyes*,
> And *make them blind with tributary tears.*

Vielleicht hält Grosart Greene auch für den Verfasser

Digitized by Google

von Rich. III; denn in diesem Drama (I, 2, 164) finden sich folgende Verse

— — — in that sad time
My manly *eyes* did scorn an humble tear;
And what these *sorrows* could not thence exhale,
Thy beauty hath, and *made them blind with weeping.*

Merkwürdiger Weise scheint Grosart eine wirklich frappante Stilähnlichkeit übersehen zu haben. In Greenes Alphonsus beginnt der zweite Akt (Prolog) mit folgenden Worten:

Thus from the pit of pilgrim's poverty
Alphonsus gins by step and step *to climb*
Unto the *top* of friendly *Fortune's* wheel.

Vgl. Tit. II, 1, 1:

Now climbeth Tamora Olympus' *top*
Safe out of *Fortune's* shot — — —

Sodann glaubt Grosart, dass die zahlreichen klassischen Anspielungen im Tit. Andron. mehr im Stil Greenes seien; z. B. (vgl. S. 416):

Tit. Andron. II, 3, 231:

So pale did shine the moon on Pyramus.

Soll der Sommernachtstraum etwa auch von Greene herrühren? Über die klassischen Anspielungen bei Shakespeare haben Delius (im Shakespeare-Jahrbuch 1883) und Schröer (Titus Andr. S. 28 ff.) so gründlich gehandelt, dass ich nicht weiter darauf einzugehen brauche. Endlich soll der Wortschatz des Titus Andronicus mehr zum Sprachgebrauch Greenes stimmen. Grosart führt 25 Wörter an, die dem Titus Andronicus mit Greenes Dichtungen gemeinsam seien, während sie bei Shakespeare sich nicht finden:

alphabet, architect, battle-axe, bear-whelps, big-boned, continence, dandle, dazzle, devourers, Enceladus, extent, fere, gad, headless,

Digitized by Google

Hymeneus, Love-day, metamorphosis. overshade. panther. Philomela, Progne, passionate, resalute, unrecuring. venereal.

Auf den ersten Blick sieht man aus dieser Liste. dass die meisten der Wörter gar nicht individuell charakteristisch sind. Es verlohnt sich aber die Liste näher anzusehen:

architect (Tit. V, 3, 122 architect and plotter of these woes) kommt auch in der Battle of Alcazar in ganz ähnlicher Verbindung vor II, 1. 5: Dire architect of murders und misdeeds. Soll etwa auch dies Drama von Greene herrühren?

bear-whelp kommt im dritten Teil von Henry VI (III, 2, 161) vor, aber nicht bei Greene. Denn Grosart weiss (S. 420) nur die Stelle zu vergleichen: licking it as little as the beares their whelps.

dandle kommt in Ven. 562, Henry VI B, I. 3, 148 vor.

dazzle ist bekanntlich bei Shakespeare ganz üblich; bei Al. Schmidt sind 8 Stellen verzeichnet.

extent kommt an mehreren Stellen bei Shakespeare vor, z. B. Oth. I, 3, 81.

fere, ein zu Shakespeares Zeit veraltendes Wort, aber z. B. bei Spenser und Kyd auch vorkommend, übrigens noch im Pericl. Prol. 21 belegt.

gad kommt noch in Lear I. 2, 26 vor.

headless mehrfach bei Shakespeare belegt, z. B. Mids. III, 1, 112, Cymb. IV, 2, 308.

metamorphosis, allerdings sonst bei Shakespeare nicht belegt, wohl aber das abgeleitete Verbum *'metamorphose'*.

overshade, allerdings sonst bei Shakespeare nicht belegt, wohl aber *o'ershade*, z. B. Rich. III, I, 2, 131.

Philomela zwar nicht in dieser Form, aber als *'Philomel'* bei Shakespeare ganz üblich.

Digitized by Google

unrecuring, allerdings nicht bei Shakespeare, aber nach Grosart auch nicht bei Greene zu finden, sondern nur das Verbum *recure*, welches natürlich auch bei Shakespeare vorkommt.

Von den 25 Wörtern sind also 12 zu streichen. Bei den anderen 13 kann man getrost annehmen, dass sie nur zufällig bei Shakespeare (sonst) nicht belegt sind. Nicht einmal litterarische Beeinflussung geht aus diesen geringfügigen Übereinstimmungen mit einiger Sicherheit hervor.

Noch weniger können die folgenden Wörterlisten beweisen, in denen diejenigen Wörter des Tit. Andr. zusammengestellt sind, die sich bei Greene, aber auch bei Shakespeare wiederfinden. Grosart rechnet zu solchen charakteristischen Wörtern sogar: Aetna, affected, brag, brook, baleful, by'r lady, churl, checkered, coal-black, dumps, entreat, flout, gear, map, meed, Nilus, onset, policy, pry, ruffle, stale, shipwreck, sweetheart, shift, scath, trull, uncouth, weeds, welkin.

Der versuchte Nachweis Dr. Grosarts, dass Tit. Andron. im wesentlichen (substantially) von Greene verfasst sei, ist daher als misslungen anzusehen. Selbst wenn Tit. Andr. anonym überliefert wäre, liesse sich aus dem Sprachgebrauch nachweisen, dass dies Drama jedenfalls nicht von Greene herrührt; denn Greene hat eine erheblich archaischere Sprache. Ich hebe nur einige Punkte hervor. Die Verbindung *'for to'* mit dem Infinitiv veraltet in Shakespeares Zeit, bei Shakespeare findet sie sich nur sehr selten, im Titus Andronicus zweimal (IV, 2, 44 *for to say amen*, IV, 3, 51 *for to wreak our wrongs*). Bei Rob. Greene ist dieselbe Verbindung ganz gewöhnlich und noch recht häufig; in dem ungefähr gleichzeitigen 'King Alphonsus' habe ich 56 Fälle gezählt.

Die Verbindung *'for because'*, bei Shakespeare ebenfalls ganz selten, im Titus Andronicus überhaupt nicht belegt, ist bei Rob. Greene so häufig, dass das Zählen gar nicht verlohnt.

Digitized by Google

Das Adverb *'erst'* bei Shakespeare ebenfalls nur noch selten im Gebrauch, im Tit. Andr. nur noch zweimal belegt, ist ebenfalls bei Greene ganz gewöhnlich.

Das Adverb *'whereas'* für *'where'* kommt im Tit. Andr. nicht vor; bei Greene ist es sehr beliebt.

Das Adj. *'mickle'* bei Shakespeare sehr selten, im Titus gar nicht belegt, ist bei Greene noch ganz üblich.

Das Verbum *'egg'* im Tit. Andr. ebensowenig wie in anderen Dramen Shakespeares belegt, findet sich bei Greene noch öfters.

Die Übereinstimmungen mit Greenes Stil sind teils auf den gemeinsamen Sprachgebrauch jener Zeit zurückzuführen, teils vielleicht durch litterarische Beeinflussung zu erklären.

Wenn das Drama Selimus wirklich von Greene herrührt, was mir aber immer noch zweifelhaft ist, so wäre die Abhängigkeit von Greene allerdings kaum zu leugnen. Denn diese Tragödie stimmt, wie Grosart nachgewiesen, nicht nur im allgemeinen Charakter, sondern auch in der Darstellungsweise, ja sogar im Stil manchmal auffallend mit dem Tit. überein.

Im Selimus deklamiert Aga, dem die Hände abgehauen worden sind:

'T is true, 't is true, witnesse these handlesse armes,
Witnesse these emptie lodges of mine eyes,
Witnesse the gods that from the highest heauen
Beheld the tyrant with remorselesse heart,
Pull out mine eyes, and cut off my weake hands.
Witnesse that sun whose golden-coloured beames
Your eyes do see, but mine can nere behold;
Witnesse the earth, that sucked up my blood,
Streaming in rivers from my tronked armes;
Witnesse the present that he sends to thee,
Open my bosome, there you shall it see.
Those are the hands which Aga once did use,
To tosse the speare, and in a warlike gyre
To hurtle my sharpe sword about my head;

Digitized by Google

These sends he to the wofull Emperour;
With purpose so to cut thy hands from thee.
(Greene, Works ed. Grosart Vol. XIV, p. 249.)

Ganz ähnlich (nur viel einfacher und weniger wortreich!) klagt der ebenso verstümmelte Titus:

V, 2, 22:

Witness this wretched stump, witness these crimson lines;
Witness these trenches made by grief and care;
Witness the tiring day and heavy night;
Witness all sorrow, that I know thee well
For our proud empress, mighty Tamora:
Is not thy coming for my other hand?

Und sehr ähnlich ist auch ein anderer Vers: (V, 3, 63):

'T is true, 't is true, witness my knife's sharp point.

Mit derselben Sicherheit, wie Grosart den Tit. Andron. Rob. Greene zuschrieb, behauptete ein anderer englischer Shakespeare-Forscher, Fleay, das Stück sei von Marlowe. Diese Ansicht ist von Schröer in seinem wertvollen Buche über Titus Andronicus endgültig widerlegt worden. Allerdings ist die Charakterzeichnung, wie Schröer und Brandl gezeigt haben, zum Teil noch in Marloweschem Stil: Titus Andronicus ist gleichsam eine Mischung aus Tamerlan und Talbot. Der Mohr Aaron scheint dem Juden Barabas und zugleich dessen Diener Ithimore nachgebildet. Aber Schröer hat mit Recht die grössere Weichheit und die psychologische Vertiefung der Charaktere gegenüber den Marloweschen Gewaltmenschen und Scheusalen hervorgehoben.

Eine Nachahmung (die merkwürdigerweise Schröer entgangen ist) scheint in den folgenden Versen vorzuliegen:

Jew of M. V. 2042:

For the Jewes body, throw that o're the wals,
To be a prey for Vultures and wild beasts.

Digitized by Google

Tit. V, 3, 198:

As for that heinous tiger Tamora
— — — — — — — — — — —
-- throw her forth to beasts and birds of prey.

Allerdings heisst es schon ähnlich im Tamb. B. II, 2 (V. 2927):

Now shall his barbarous body be a pray To beasts and foules.

Im Ton sehr ähnlich ist das letzte trotzige Bekenntnis des Bösewichts Aaron (V, 1, 98) den letzten Worten des Barabas (Jew of M. V. 2335 ff.), und noch mehr der früheren Erzählung seiner eigenen Schandtaten (V. 910 ff.).

Im ersten Akt zeigt sich im Ganzen der Einfluss Marlowes noch am stärksten — während weiterhin ein anderer Vorläufer Shakespeares den Ton angiebt, wie wir gleich sehen werden.

Wie Tamerlan den Sarg seiner geliebten Zenocrate mit sich führt, so tritt Titus Andronicus gleich in der ersten Scene mit einem schwarz verhängten Sarge auf, in dem die irdischen Überreste seiner im Kampf gefallenen Söhne liegen. Wie Tamerlan ersticht Titus in Wut einen seiner eigenen Söhne.

Bestimmtere Reminiscenzen nachzuweisen dürfte schwer werden. Denn auf solche geringfügige Anklänge, wie

Tamb. A. V, 74:

Thy words are swords..

Tit. I, 1, 314:

These words are razors to my wounded heart

oder

Tamb. B. V, 4353:

I could sustaine a thousand deaths

Tit. II, 1, 79:

— — a thousand deaths
Would I propose.

ist kaum etwas zu geben.

Digitized by Google

Der Stil des Tit. Andr. weicht im allgemeinen schon deutlich von dem Marlowes ab.

Auf Grund der Stilähnlichkeit könnte man den Tit. Andr. mit viel grösserem Recht Thomas Kyd, als Greene oder Marlowe zuschreiben.

Thomas (Kyd 1558 geboren) war einige Jahre älter als Shakespeare, und hatte eine gründlichere Schulbildung voraus (auf der Merchant Taylors School), da er eigentlich zum Juristen bestimmt war, wie aus einer satirischen Anspielung von Th. Nash hervorgeht. Im Jahre 1589, zu einer Zeit, wo noch Niemand von Shakespeare als Dichter sprach, war er schon als Dramatiker bekannt und hatte einen gewissen Ruf. Sein grösstes Drama, die Spanische Tragödie, ursprünglich mit anderem Titel als die Tragödie von '*Jeronimo*' bezeichnet, muss damals schon bekannt geworden sein; ebenso das alte verlorene Hamlet-Drama, welches höchstwahrscheinlich von ihm herrührt (vgl. meine Schrift über Thomas Kyd S. 94 ff.).

Der Titus Andronicus ist, soviel wir wissen, erst 1594 aufgeführt, und im selben Jahre gedruckt worden. Die Sp. Tr. (Jeronymo) wurde, aber wie aus Henslowes Tagebuch zu ersehen, 1592 aufgeführt und am 7. Okt. 1592 zum Druck angemeldet; aus inneren Gründen ist ihre Abfassung spätestens 1589 (so nach Brandl und auch Schröer), nach meiner Ansicht ins Jahr 1587 zu setzen.

Im Jahr 1594 wurde der Tit. Andr. von Henslowe noch als ein n(ew) e(nterlude) bezeichnet, während der 'Jeronymo' schon im Jahre 1592 alt gewesen sein muss.

So weist also alles darauf hin, dass der Sp. Tr. die Priorität vor dem Tit. Andr. gebührt, was auch aus dem altertümlichen Charakter und Stil, Wortschatz und Versbau des ersteren Stückes hervorgeht.

Überdies kommt im Tit. Andr. eine deutliche Anspielung auf die Sp. Tr. vor:

Digitized by Google

Tit. III, 1, 131:

— — Or shall we bite our tongues, and in dumb shows
Pass the remainder of our hateful days?

Der Held der Sp. Tr., Jeronimo, beisst sich in der Tat die Zunge ab (in der letzten Scene).

Trotz alledem setzte Schröer, von der vorgefassten Meinung der Originalität des Tit. ausgehend, dieses Drama ganz willkürlich noch vor der Sp. Tr. an und versperrte sich so den Weg zum Verständnis von Shakespeares Erstlingstragödie. Denn diese ist offenbar sehr stark von der Sp. Tr. (vielleicht auch von dem verloren gegangenen Urhamlet) beeinflusst.

Kyd war nicht der erste, der den Wahnsinn dramatisch darstellte (Greene und Marlowe waren ihm darin schon Vorläufer gewesen), aber doch der erste, der dies Motiv zu erschütternder tragischer Wirkung brachte, wahrscheinlich angeregt durch die Seneca-Tragödien und vielleicht durch die Hamlet-Sage. Der wahnsinnige Jeronimo in der Sp. Tr. ist nun offenbar vorbildlich gewesen für den wahnsinnigen (oder sich wahnsinnig stellenden) Titus Andronicus.

Wenn wir die beiden Dramen genauer vergleichen, finden wir eine auffallende Ähnlichkeit im Aufbau der Handlung. Der erste Akt des Tit. ist ebenso überladen mit Handlung, wie es der erste (später als 'First Part' abgetrennte) Akt des Jeronimo ursprünglich gewesen sein muss. Die Heimkehr eines siegreichen Feldherrn ist übereinstimmend der Ausgangspunkt der Handlung. Im zweiten Akt haben wir übereinstimmend ein Stelldichein, Ermordung des Liebenden an der Seite der Geliebten, Totenklage. Im dritten Akt Hinrichtung der vermeintlichen (oder wirklichen) Mörder, Titus Andronicus wird wahnsinnig (wiederum übereinstimmend). Im vierten Akt Zaudern und wahnsinniges Gebahren des Titus (ganz ähnlich wie in der Sp. Tr.). Im fünften Akt vollziehen Titus und Lavinia das grause Rachewerk, ähnlich wie Jeronimo und Bellimperia in der Sp. Tragedy.

Digitized by Google

Bei der Aufführung der beiden Dramen müssen die Ähnlichkeiten in der Inscenierung noch viel deutlicher hervorgetreten sein, als jetzt, wo wir sie uns nur durch die Lektüre vergegenwärtigen können. Man stelle sich zum Beispiel die Scene vor, in der Horatio von Lorenzo und Balthasar ermordet, und seine Geliebte, Bellimperia, dann von den beiden Schurken geknebelt fortgeschleppt wird und vergleiche damit Tit. Andr. II, 3. Oder man vergegenwärtige sich die übereinstimmende erste Scene des dritten Aktes: Alexandro zum Richtplatz geführt. — Martius und Quintus zum Richtplatz geführt. In derselben Scene bittet Titus vergeblich um Gerechtigkeit und Mitleid, ganz ähnlich wie Jeronimo in einer sehr berühmten Scene (Go by, Jeronimo!)

Die Nachahmung wird noch deutlicher, wenn wir einige, zum Teil wörtlich übereinstimmende Stellen aus beiden Dramen vergleichen:

Tit. I, 1, 87:

Why suffer'st thou thy sons, unburied yet,
To hover on the dreadful shore of Styx

Sp. Tr. (Dodsley-Hazlitt) V, 8:

— — Churlish Charon, only boatman there,
Said that my rites of burial not perform'd,
I might not sit amongst his passengers.

Tit. I, 1, 442:

My lord, be rul'd by me, be won at last

Sp. Tr. (Dodsley-Hazlitt V, 38):

My lord, for once you shall be ruled by me.

Tit. II, 3, 8:

And so repose, sweet gold, for their unrest — — —

Sp. Tr. (D.-H. V, 21):

Then rest we here awhile in our unrest.

Tit. II, 3, 35:

Tamora, the empress of my soul[1])

[1]) Vgl. auch Soliman and Perseda (Dodsley-Hazlitt V, 293): empress of my thoughts.

Digitized by Google

Sp. Tr. (D.-H. V, 160):

Perseda, sovereign of my soul.

Tit. III, 2, 9:

And when my heart, all mad with misery,
Beats in this hollow prison of my flesh

Sp. Tr. (D.-H. V, 7):

When this eternal substance of my soul
Did live imprison'd in my wanton flesh.

Tit. III, 2, 12:

Thou map of woe

Sp. Tr. (D.-H. V, 101):

— -- — my sorrow s map.

Tit. IV, 2, 31:

But let her rest in her unrest awhile

Sp. Tr. (D.-H. V, 21):

Then rest we here awhile in our unrest.

Tit. IV, 2, 169:[1]

I see thou wilt not trust the air with secrets

Sp. Tr. (D.-H. V, 83):

I list not trust the air
With utterance of our pretence.

Tit. V, 1, 114:

I pry'd through the crevice of a wal.

Sp. Tr. (D.-H. V, 114):

I pry through every crevice of each wal.

Die Phantasien des geistesgestörten Titus Andr. (IV, 3, V, 1) beruhen offenbar auf Reminiscenzen an verschiedene Stellen der Sp. Tr. (V, 9, 106, 107, 111, 142).

[1]) Fast alle angeführten Parallelstellen sind von Ritzenfeldt in seiner Dissert. (Der Gebrauch der Pronomens etc. bei Thomas Kyd) p. 69 gesammelt worden. Auch Schröer hat (a. a. O. S. 75) auf eine Stelle aufmerksam gemacht.

Digitized by Google

Auch dort ist von Plutos Reich und von dem brennenden See die Rede (p. 142 fiery lake, vgl. Tit. 5, 1 burning lake); auch dort gräbt der Irrsinnige, um in die Unterwelt zu gelangen. Das Auftreten der Tamora als Rachegöttin ist ebenfalls dort vorgebildet. — Wäre der Kydsche Urhamlet (um 1588) erhalten, so würde wahrscheinlich auch die Einwirkung dieses Dramas auf den Tit. Andr. deutlich hervortreten. So können wir nur Shakespeares Hamlet-Bearbeitung mit dem Titus Andronicus vergleichen, bei welcher ja umgekehrte Beeinflussung vorliegen kann. Immerhin sind die folgenden Paralleln beachtenswert:

Tamora	—	Königin Gertrud.
Aaron	—	Claudius (ebenfalls hässlich und schwarz geschildert).
Lavinia	—	Ophelia.
Titus	—	Hamlet (der zaudernde, sich irrsinnig stellende Rächer).
Lucius	—	Fortinbras.

Bisweilen erinnert der Stil in Tit. Andron. auch an Peele, so namentlich in den ersten Scenen des zweiten Aktes. Der Monolog Aarons ist fast in Peeles Ton gehalten:

II, 1, 5:

As when the golden *sun* — — —
— — — — — — — — —
Gallops the zodiac.[1])

Peele, Descensus Astraeae (Works ed. Dyce p. 541):

How Time hath — — —
— — made the silver moon, and *heaven's bright eye*
Gallop the zodiac.

[1]) Es ist zu beachten, dass Sh. den Ausdruck nicht richtig anwendet; er bezieht das Durchlaufen des Tierkreises auf die scheinbare Tagesbahn der Sonne, während die Sonne in Wirklichkeit doch erst im Laufe eines Jahres den Tierkreis durchmisst. Der gebildetere Peele gebraucht die Wendung richtiger.

Digitized by Google

David and Bethsabe (Works p. 464):

> As *heaven's bright eye* burns most when most he *climbs*
> The crooked *zodiac* with his fiery sphere,
> And shineth furthest from this earthly globe.

Auch der Monolog Abdelmelecs in der 'Battle of Alcazar' II, 1 ist im Ton sehr ähnlich; man vergleiche:

Tit. Andr. II, 3, 96:

> here nothing *breeds*
> Unless the ***nightly owl*** or ***fatal raven:***
> And when they show'd me this abhorred pit,
> They told me, here, at dead time of the night,
> A thousand fiends, a thousand ***hissing snakes***
> — — — — — — — — — —
> Would make such fearful and confused cries — —

Peele, Battle of Alcaz. (Works p. 427):

> in their cursed tops
> The *dismal night-raven* and *tragic owl*
> *Breed*, and become fore-tellers of my fall,
> The fatal ruin of my name and me!
> Adders and *serpents hiss* at my disgrace,
> And wound the earth with anguish of their stings.

Auf die Ähnlichkeit der Naturschilderung in dieser Scene des Titus Andron. mit einer anderen Stelle der B. of Alcazar (p. 425) hat schon Schröer (S. 66) aufmerksam gemacht.

Auch die Metapher *'chief architect and plotter of these woes'* Tit. V, 3, 122 ist ganz in Peeles Stil, vgl. B. of A. II, 5 *speechless night, dire architect of murders and misdeeds.*

Die zweite Scene des zweiten Aktes im Tit. Andr. beginnt mit den monologisierenden Worten des Titus:

> The hunt is up, the morn is *bright and gray*
> etc.

Ganz ähnlich fängt der Monolog Sacrapants in Peeles Old Wives' Tale an (p. 449):

Digitized by Google

The day is clear, the welkin *bright and grey.*
The lark is merry and records her notes;
Each thing rejoiceth underneath the sky etc.

Der erste Akt des Tit. Andron. ist auch dem ersten Akt von Peeles Edward I in der Inscenierung sehr ähnlich: Heimkehr aus dem Kriege, Krönung (Königswahl), Triumph der stolzen, grausamen, ehebrecherischen Königin, die (der Sage, aber nicht geschichtlichen Tatsachen entsprechend) so charakterisiert ist, dass sie als Vorbild für Tamora gedient haben könnte.

Dass der Titus Andronicus nicht die erste erhaltene dramatische Arbeit des Dichters, sondern erst nach Henry VI. First Part verfasst war, geht sowohl aus metrischen wie stilistischen Kriterien hervor. Deutlich zeigt sich auch gegenüber Henry VI A die zunehmende Gewandtheit und Sicherheit in der dramatischen Technik, sowie die ausgiebigere Benutzung anderer Dramen, namentlich der Spanischen Tragödie.

Titus Andr. scheint sehr bald nach Henry VI A verfasst zu sein; während der Dichter an der Tragödie arbeitete, muss seine Phantasie noch mit der Historie beschäftigt gewesen sein. So erklärt sich eine auffallende Übereinstimmung in Situationen und Charakteren: Talbot-Titus Andronicus, Heinrich VI-Saturninus, Margaretha von Anjou-Tamora, Suffolk-Aaron, innere Zwistigkeiten, Streit um die Königskrone nach glücklich beendetem Feldzuge, Vermählung des Königs mit einer schönen Frau, die vorher in Gefangenschaft geraten war. Andererseits scheint in dieser Eingangsscene dem Dichter schon eine tragische Situation aus dem dritten Teil von Heinrich VI (V, 5) vorgeschwebt zu haben: Ermordung des Sohnes vor den Augen der Mutter, wobei wiederum Tamora an Margaretha von Anjou erinnert.

Wir können ja bei Shakespeare öfters beobachten, wie er dramatische Motive, Situationen, Charaktere aus einem Drama in das andere herübernimmt, so dass aber doch, wie

Digitized by Google

in einem Kaleidoskop, durch neue Kombination und Verschiebung der einzelnen Bestandteile immer neue Bilder entstehen.

So ist denn auch leicht begreiflich, dass besonders im ersten und zweiten Akt des Tit. Andr. mehrere charakteristische Ausdrücke und Wendungen aus Henry VI A wiederkehren:

Tit. Andr. I, 1, 25:

A braver warrior
Lives not this day within the city walls

H. VI. A III, 2, 134:

A braver soldier never couched lance

Tit. I, 1, 209:

noble-minded Titus

H. VI. A IV, 4, 37:

the noble-minded Talbot.

Tit. I, 1, 331:

She will a handmaid be to his desires.

H. VI. A III, 3, 42:

Stay, let thy humble handmaid speak to thee.

Tit. I, 1, 347:

But let us give him burial, as becomes

H. VI. A IV, 7, 86:

And give them burial, as beseems their worth.

Tit. II, 1, 82:

She is a woman, therefore may be woo'd;
She is a woman, therefore may be won

H. VI. A V, 3, 78:

She's beautiful, and therefore may be woo'd:
She is a woman, therefore may be won.

Wir werden sehen, dass auch der zweite Teil von Heinrich VI. mit Titus Andronicus in charakteristischen

Digitized by Google

Wendungen besonders zusammentrifft, so dass die aus metrischen, sprachlichen und stilistischen Kriterien sich ergebende Reihenfolge durch die Parallelstellen bestätigt wird.

Es ist aber gar nicht schwer im Titus Andronicus auch Berührungen mit anderen, unbezweifelt echten Dichtungen Shakespeares nachzuweisen, was besonders Schröer in seiner erwähnten Schrift unternommen hat.

Gleich im Eingang der ersten Scene erinnert der Vers

Romans, friends, followers, favourers of my right!

an eine berühmte Stelle des Julius Caesar.

Die Verse über die Gnade (I, 1, 117—119) lassen sich mit den schönen Worten der Portia im Kaufmann von Venedig vergleichen. Der Ausdruck 'tributary tears' (I, 1, 159) erinnert an 'tributary drops' in Rom. III, 2, 103.

Der Anfang des II. Aktes klingt, wie Schröer mit Recht bemerkt, sehr ähnlich dem Eingangsmonolog von Richard III. Die zweite Scene des zweiten Aktes kann als Vorstudie zum IV. Akt des Sommernachtstraums erscheinen. In der dritten Scene desselben Aktes klingen verschiedene Stellen von Venus und Adonis an. Der Jammer der geschändeten Lavinia lässt sich mit dem der Lucretia vergleichen. Im dritten, vierten und fünften Akt werden wir an Hamlet, König Lear und Coriolan erinnert. Diese Erstlingstragödie Shakespeares hängt also ganz organisch mit den späteren Werken des grossen Dichters zusammen.

Wie in anderen Dramen Shakespeares, so kommen auch hier natürlich mehrere Stellen vor, die Anweisungen für das Mienenspiel der Schauspieler enthalten:

I, 1, 263:

Clear up, fair queen, that cloudy countenance

II, 3, 32:

What signifies my deadly-standing eye,
My silence and my cloudy melancholy?

Digitized by Google

III, 2, 4:

Marcus, unknit that sorrow-wreathen knot.

Die Quelle des Stückes ist leider nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Ein älteres anonymes Drama (Titus and Vespasian) scheint zu Grunde zu liegen, welches nur in deutscher (wahrscheinlich sehr freier) Bearbeitung erhalten ist. Die weitere Quellenuntersuchung ergiebt, dass eine pseudohistorische Sage von Titus Andronicus mit der Fabel von der Rache eines Mohren verflochten ist. Diese Fabel stammt zunächst aus Bandellos Novellensammlung, indirekt aber aus germanischer Sage: es ist eigentlich die Geschichte von dem gefangenen, zum Sklaven gemachten Schmied Wieland, der aus Rache die Tochter seines Herrn schändet und dessen zwei Söhnen die Köpfe abschlägt.

Ein gut Teil der Greuel, die in diesem grausigsten aller Schauspiele zur Darstellung kommen, hat Shakespeare überliefert erhalten, aber er hat sie mit Anlehnung an klassische Fabeln noch vermehrt: Ovids Sage von Philomele und Procne, die Schändung und der Tod der Lucretia, die Ermordung der Virginia durch ihren eigenen Vater, das schaurige Mahl in Senecas Thyestes, alle diese Ingredienzien finden wir im Tit. Andr. wieder. Im ersten Akt sind noch einige ganz überflüssige Morde à la Tamerlan und Jeronimo hinzugefügt. Es ist als wollte der Dichter seine Vorgänger in der Häufung der Schrecken überbieten, und das ist ihm auch gelungen. Einen höheren Kunstwert hat der Verfasser diesem auf die rohesten Instinkte und Gefühlsregungen des damaligen Londoner Publikums berechneten Stücke offenbar nicht zugeschrieben, und der moderne ästhetische Massstab darf daher nicht angelegt werden. Shakespeare war hier eben mehr 'Dramenfabrikant' (play-wright), als Dichter.

Interessant ist das Stück für uns nur vom litterarhistorischen und vom psychologischen Gesichtspunkte aus.

Gewöhnlich werden auch hier 'schöne' Stellen zum Be-

Digitized by Google

weise für Shakespeares Autorschaft citiert. Ich möchte im Gegenteil wiederum zeigen, dass man gerade aus den Rohheiten und Geschmacklosigkeiten den von Hause aus wenig feinen und nur mässig gebildeten Dichter erkennen kann.

Allerdings ist bei der Beurteilung des Stückes der Geschmack des Volkes und der Zeit in Betracht zu ziehen. Hinrichtungen waren damals öffentlich und kamen häufig vor; grausame Verstümmelungen, Abhauen von Händen, Abschneiden von Ohren, war nichts Seltenes. Das Schaffot auf Tower Hill wurde oft vom Blut der Enthaupteten gerötet, und zuweilen grinsten die leblosen Köpfe auf der London Bridge den Vorübergehenden entgegen.

So ist es denn erklärlich, dass auch die Tragödien jener Zeit in Greueln und Morden, man möchte sagen mit Wollust schwelgen. Aber eine gewisse Decenz legten sich doch die akademisch gebildeten Dichter, ein Marlowe, Peele, Greene, Lodge, Kyd dabei auf.

Die Greuel der Marloweschen Dramen, der Spanischen Tragödie, des Selimus, werden noch überboten durch die blutdürstige Grausamkeit und Rohheit, die im Titus Andronicus gehäuft ist.

Wie Aaron die Amme ersticht, macht er sich noch über ihr Todeswimmern lustig:

> Weke, weke! so cries a pig prepar'd to the spit.

Und Titus Andronicus schlachtet Chiron und Demetrius mit folgenden Worten ab:

> And now prepare your throats. Lavinia, come,
> [He cuts their throats.
> Receive the blood; and when that they are dead,
> Let me go grind their bones to powder small,
> And with this hateful liquor temper it;
> And in that paste let their vild heads be bak'd.
> Come, come, be every one officious
> To make this banquet — — — —

Baconianer sagen ja gewöhnlich, ein Schlächterbursche

Digitized by Google

wie William Shakespeare ursprünglich war — was übrigens ganz unerwiesen ist — könnte unmöglich so edle und reine Dichtungen wie die unter Shakespeares Namen gehenden Dramen verfasst haben. Man kann aber im Gegenteil behaupten: nur der Sohn eines Schlächters konnte eine Tragödie wie den Tit. Andr. schreiben.

Auch sonst entstammen manche Vergleiche dem Schlachthause:

II, 3, 222:

Lord Bassianus lies embrewed here,
All on a heap, like to the slaughter'd lamb.

I, 1, 143:

Alarbus' limbs are lopp'd,
And entrails feed the sacrificing fire,
Whose smoke, like incense, doth perfume the sky.

IV, 4, 58:

For this proud mock I'll be thy slaughterman.

I, 1, 112:

But must my sons be slaughter'd in the streets. — —?

Ebenso zeigt der Dichter Interesse für Viehzucht:

V, 1, 31:

For where the bull and cow are both milk-white,
They never do beget a coal-black calf.

IV, 4, 90:

— — words more sweet, and yet more dangerous,
Than baits to fish, or honey-stalks to sheep,
When as the one is wounded with the bait,
The other rotted with delicious feed.

Ganz charakteristische Wendungen, originelle Vergleiche, derbe Sprichwörter verraten ferner auch bei diesem Drama die Sphäre, in der der Dichter eigentlich heimisch ist.

Demetrius (der Sohn einer Königin!) sagt zu seinem Bruder Chiron:

Digitized by Google

What, hast not thou full often struck a doe,
And borne her cleanly by the keeper's nose?

Der Wilddiebstahl scheint also vom Dichter zu den Vergnügungen eines Prinzen gerechnet zu werden.

Echte Jägerlust klingt aus den Worten des Titus:

The hunt is up, the morn is bright and gray,
The fields are fragrant, and the woods are green.
Uncouple here, and let us make a bay,
And wake the emperor and his lovely bride.
And rouse the prince, and ring a hunter's peal,
That all the court may echo with the noise. (II, 2, 1).

Poetisch schön ist der Vergleich (III, 1, 88):

O thus I found her, straying in the park,
Seeking to hide herself, as doth the deer
That hath receiv'd some unrecuring wound.

Anspielungen auf den Ackerbau und damit eng verbundene Handwerke und Hantierungen sind nicht selten. Demetrius sagt (II, 1, 85):

more water glideth by the mill,
Than wots the miller of; and easy it is
Of a cut loaf to steal a shive, we know.

und später (II, 3, 123):

First thrash the corn, then after burn the straw.

Originell ist folgender Vergleich (V, 1, 14):

we'll follow where thou lead'st,
Like stinging bees in hottest summer's day,
Led by their master to the flower'd fields.

Aaron rühmt sich merkwürdiger Missetaten:

— — Make poor men's cattle break their necks;
Set fire on barns and hay-stacks in the night,
And bid the owners quench them with their tears.

Aus dem Farmerleben stammt auch das folgende Bild:

O let me teach you how to knit again

Digitized by Google

This scatter'd corn into one mutual sheaf,
These broken limbs again into one body.

Noch einige andere Vergleiche sind bemerkenswert:

III, 1, 111:

fresh tears
Stood on her cheeks, as doth the honey-dew
Upon a gather'd lily almost wither'd.

II, 4, 54:

One hour's storm will drown the fragrant meads.

III, 1, 125:

— — — our cheeks
— — are stain'd, like meadows, yet not dry,
With miry slime left on them by a flood?

II, 3, 200:

— — — — drops of new-shed blood
As fresh as morning's dew distill'd on flowers.

Überall Erdgeruch, Waldeshauch, Duft von Wiesen und Feldern, der in diese öde, dumpfe Mordtragödie erfrischend hineinweht.

Geschmacklosigkeiten laufen natürlich auch sonst noch gelegentlich mit unter:

The milk thou suck'dst from her did turn to marble. (II, 3, 144.)

Sorrow concealed, like an oven stopp'd,
Doth burn the heart to cinders where it is (II, 4, 36.)
(ein Vergleich, der sich in Venus und Adonis wiederfindet)

These words are razors to my wounded heart. (I, 1, 316.)
— — — — that kiss is comfortless
As frozen water to a starved snake. (III, 1, 257.)
— — For-why my bowels cannot hide her woes,
But like a drunkard must I vomit them. (III, 1, 231.)

Eine besondere Vorliebe hat Shakespeare bekanntlich für die Lerche gehabt (III, 1, 159 *'a lark that gives sweet tidings of the sun's uprise*).

Digitized by Google

Aber auch die Schwäne auf der Themse scheint der Dichter mit Interesse beobachtet zu haben:

> For all the water in the ocean
> Can never turn the swan's black legs to white,
> Although she lave them hourly in the flood. (IV, 2, 101.)

Charakteristisch ist die sinnige und gemütvolle Teilnahme am Tierleben (III, 2, 59):

Marcus . Alas, my lord, I have but kill'd a fly.

Titus . But how, if that fly had a father and mother?
How would he hang his slender gilded wings,
And buzz lamenting doings in the air!
Poor harmless fly,
That, with his pretty buzzing melody,
Came here to make us merry! and thou hast kill'd him.

Es ist beachtenswert, dass die Naturbilder und Vergleiche in dieser Tragödie durchgängig sommerlicher Scenerie entnommen zu sein scheinen, was auf die Abfassungszeit schliessen lässt.

Ausser den Erinnerungen an seine ländliche Heimat stossen wir aber hier schon auf andere Naturbilder:

Titus klagt (III, 1, 93):

> For now I stand as one upon a rock,
> Environ'd with a wilderness of sea,
> Who marks the waxing tide grow wave by wave,
> Expecting ever when some envious surge
> Will in his brinish bowels swallow him.

Das Gleichnis vom Mann, der am Meeresufer steht, ist mit solcher Lebendigkeit ausgeführt, dass man wohl annehmen darf, der Dichter habe das Meer selbst gesehen.[1])

---

[1]) Vgl. Tamb. A. V. 1594:

> — — the Souldan is
> No more dismaide with tidings of his fall,
> Than in the hauen when the Pilot stands
> And viewes a strangers ship rent in the winds.

Digitized by Google

In London aber konnte er oft beobachten, was in folgendem Gleichnis geschildert wird:

I, 1, 71:

> Lo, as the bark, that hath discharg'd her fraught,
> Returns with precious lading to the bay
> From whence at first she weigh'd her anchorage.

Der Dichter will klassisch gebildet erscheinen. Gern bringt er eine Reminiscenz aus den Schulklassikern (Ovid, [1]) Vergil, Cicero De Oratore) an, gelegentlich citiert er auch ein paar lateinische Verse aus den Oden des Horaz, aus Ovids Metamorphosen und aus einem Drama Senecas, allerdings wie nachgewiesen ist, und wie er auch naiv zugiebt (IV, 2, 23), nicht nach irgend einer Ausgabe, sondern nach Lyly's Schulgrammatik. Mit Senecas Dramen ist er offenbar weit weniger vertraut, als die akademischen Dichter: was im Tit. Andron. den Seneca-Dramen nachgebildet scheint, dürfte meist durch Kyd und Marlowe vermittelt sein (vgl. Brandl. Gött. Gel. Anz. 1891, S. 724), aber Senecas Thyestes scheint Shakespeare allerdings gekannt zu haben.

Die Rolle des Lucius im V. Akt erinnert, wie der Dichter selbst hervorhebt (IV, 4, 68), an die des Coriolan, dessen Lebensbeschreibung der Dichter wohl damals schon im Plutarch (in der Übersetzung von North) gelesen hatte.

Seine litterarische Bildung scheint der Dichter auch sonst etwas vervollständigt zu haben. Einmal kommt eine Anspielung auf Chaucers Haus der Fama vor (II, 1, 126).

Auch mit Lyly's Roman Euphues dürfte Shakespeare jetzt schon bekannt geworden sein. Das Gleichnis

> Sorrow conceal'd is like an oven stopp'd

sieht ganz so aus, als wenn es von Lyly herstammte, vgl. Euphues (ed. Landmann p. 38):

---

[1]) Besonders geläufig scheinen dem Dichter Ovids Metamorphosen zu sein: die Sagen von Actaeon (Metam. Lib. III), von Pyramus und Thisbe (Lib. IV), Philomele und Procne (Lib. VI).

Digitized by Google

— — the Oouen dammed up, baketh soonest, —
sores hauing no vent fester inwardly.

So scheint denn auch der Stil schon gelegentlich von Lyly beeinflusst: Antithesen mit Alliteration kommen schon zuweilen vor:

II, 3, 144:

The *m*ilk thou suck'dst from her did turn to *m*arble.

II, 4, 13:

If I do dream, would all my *w*ealth would *w*ake me!
If I do wake, some planet strike me down,
That I may *sl*umber in eternal *sl*eep!

Anaphora wird bisweilen in hochpathetischer Rede angewandt; Ausrufe, rhetorische Fragen beleben die Dialoge und Monologe.

Im ganzen ist der Stil in diesem Drama, wie schon erwähnt, besonders durch Kyd beeinflusst, daher schon gewandter, schwungvoller, rhetorischer, pathetischer.

Die Neigung zu Wortspielen (übrigens auch ein mit Kyd gemeinsamer Charakterzug) kann der Dichter auch hier nicht ganz unterdrücken, obwohl Wortwitze zum Ton der Tragödie weit weniger passen, als zu dem der Historien:

III, 1, 91:

It was my *deer*; and he that wounded her
Hath hurt me more than had he kill'd me dead.

III, 2, 29:

O, *handle* not the theme, to talk of *hands*.

IV, 2, 73:

Dem. Villain, what hast thou *done*?
Aar. That which thou canst not *undo*.
Chi. Thou hast *undone* our mother.
Aar. Villain, I have *done* thy mother.

Sarkasmus und Cynismus sind auch im Tit. Andr.

Digitized by Google

recht beliebt. Sogar die unschuldige Lavinia höhnt ihre Gegnerin Tamora mit den Worten:

> Jove shield your husband from his hounds to-day!
> 'Tis pity they should take him for a stag.

Allegorie kommt namentlich in jener Scene zur Anwendung, wo Tamora und ihre beiden Söhne als *'Rache'*, *'Mord'*, *'Schändung'* verkleidet auftreten, eine Idee, auf welche der Dichter wohl durch das Vorbild der Sp. Tr. gekommen ist; denn dort tritt die Rachegöttin (Revenge) mehrfach auf. Sonst ist noch die schon erwähnte Stelle hervorzuheben:

Tit. III, 1, 268:

> this sorrow is an enemy,
> And would usurp upon my watery eyes,
> And make them blind with tributary tears.

Conceits im Modestil finden sich öfters, z. B. in den folgenden Versen:

Tit. III, 1, 37:

> Therefore I tell my sorrows to the stones;
> Who, though they cannot answer my distress,
> Yet in some sort they 're better than the tribunes,
> For that they will not intercept my tale:
> When I do weep, they humbly at my feet
> Receive my tears and seem to weep with me;
> And, were they but attired in grave weeds,
> Rome could afford no tribune like to these.
> A stone is soft as wax — tribunes more hard than stones;
> A stone is silent, and offendeth not. — —

oder

Tit. III, 1, 222:

> When heaven doth weep, doth not the earth o'erflow?
> If the winds rage, doth not the sea wax mad,
> Threatening the welkin with his big-swoln face?
> And wilt thou have a reason for this coil?
> I am the sea; hark how her sighs do blow!

Digitized by Google

She is the weeping welkin, I the earth:
Then must my sea be moved with her sighs;
Then must my earth with her continual tears
Become a deluge, overflow'd and drown'd.

Sehr ähnlich ist ein Gleichnis in Romeo and Juliet II, 5, 131 ff.

Die litterarische Quelle scheint auch hier Kyds Span. Trag. zu sein (Dodsley-Hazlitt V, 55):

— — gush out tears, fountains and floods of tears,
Blow sighs, and raise an everlasting storm!

Von William Shakespeares innerstem Geistes- und Gefühlsleben verrät auch diese Tragödie nur wenig.

Eine verbitterte, düstere Lebensauffassung scheint noch vorzuherrschen; wenigstens klingen die Worte, mit denen Titus Andronicus die Grabesruhe preist, als wenn sie aus des Dichters Seele gesprochen wären:

Tit. I, 1, 152:

— — — repose you here in rest,
Secure from worldly chances and mishaps!
Here lurks no treason, here no envy swells,
Here grow no damned grudges; here are no storms,
No noise, but silence and eternal sleep.

Das Grablied aus Cymbeline (IV, 2) ist recht ähnlich im Ton.

Bemerkenswert scheint mir ferner schon hier ein aristokratischer Zug: auf adlige, vornehme Gesinnung wird wie es scheint vom Dichter Wert gelegt:

Tit. I, 1, 119:

Sweet mercy is nobility's true badge.

Tit. I, 1, 215:

thanks to men
Of noble minds is honourable meed.

Tit. I, 1, 271:

true nobility
Warrants these words in princely courtesy.

Digitized by Google

Die einzigen Gefühlstöne, die voll angeschlagen werden, sind auch hier Elternliebe und Vaterzärtlichkeit; so besonders in jenen schönen Versen, die Lucius Andronicus zu seinem kleinen Sohne spricht:

> Come hither, boy; come, come, and learn of us
> To melt in showers: thy grandsire lov'd thee well
> Many a time he danc'd thee on his knee,
> Sung thee asleep, his loving breast thy pillow.
> Many a matter hath he told to thee,
> Meet and agreeing with thine infancy.

Hier hat der Dichter doch gewiss an seinen kleinen, damals etwa fünfjährigen Sohn Hamnet gedacht, den der Grossvater John Shakespeare wohl auch manchmal auf den Knieen geschaukelt hatte.

Selbst der Unmensch Aaron ist ein zärtlicher Vater.

Schröer hat in seiner anregenden Schrift über den Titus die Toleranz-Idee als das für Shakespeares dramatische Dichtkunst Charakteristische hervorgehoben und nachzuweisen gesucht, dass sie schon in den Charakteren des Titus und Aaron zum Ausdruck komme. Er fasst aber den Begriff der Toleranz in einem etwas anderen, weiteren Sinne, als er gewöhnlich gebraucht wird: etwa gleichbedeutend mit Menschenliebe. Liebevolle Vertiefung in die Hauptcharaktere können wir allerdings schon im Titus Andronicus erkennen, mehr als bei Marlowe, aber doch kaum mehr als in Kyds Spanischer Tragödie. Jeronimo erscheint mir doch rührender als Titus Andronicus. Was Shakespeare von Marlowe unterscheidet, aber mit Thomas Kyd verbindet, ist die grössere Gemütsweichheit. Der junge Schauspieler mag Marlowe mehr bewundert haben, aber angezogen fühlte er sich gewiss mehr durch Thomas Kyd.

Für die religiösen Ansichten des Dichters in jener Zeit ist es charakteristisch, dass der Bösewicht Aaron als Atheist gekennzeichnet wird, der sich über *'a thing — — called conscience'* und über *'popish tricks and ceremonies'* lustig macht (V, 1, 71 ff., V, 3, 121).

Digitized by Google

Den Helden Talbot hat der Dichter ausdrücklich als einen frommen, gottvertrauenden Christen geschildert (H 6 A II, 1, 26, III, 4, 12, IV, 7, 22) (ganz anders bekanntlich Schiller, der ihn zu einem Atheisten machte).

Marlowe war 'Atheist' und hat auch in seinen Jugenddichtungen dieses Glaubensbekenntnis nicht verleugnet. Auch von diesem Gesichtspunkt aus erhellt die Unmöglichkeit, die Trilogie von Heinrich VI. oder den Titus Andronicus als Werk Marlowes hinzustellen.

Es ist sonderbar, dass Engländer, die doch sonst in religiösen Dingen sehr feinfühlig sind, wie F. G. Fleay, diesen tiefgreifenden Unterschied zwischen Shakespeares und Marlowes Jugenddichtungen nicht bemerkt haben.

Digitized by Google

III. Heinrich VI., Zweiter und dritter Teil.

Die Abfassungszeit des zweiten und dritten Teils von Henry VI. lässt sich mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Im Sommer 1592 ist jedenfalls das bekannte Pamphlet Robert Greenes verfasst, in welchem ein Vers aus dem dritten Teil parodiert wird. Dieser Teil (damals offenbar ein neues Stück) muss also im Winter 1591/92 oder im Frühling spätestens schon aufgeführt worden sein. Wahrscheinlich sind beide Teile, die einander in Stil und Darstellungsweise so nahestehen, und eigentlich ein 10-aktiges Drama bilden, rasch nacheinander im Jahre 1591 verfasst. Die enge zeitliche Zusammengehörigkeit wird durch mehrere Verse, die mit wörtlichem Anklang wiederkehren, bestätigt.[1])

Dass der zweite Teil sehr bald nach Titus Andronicus (1589—90) gedichtet ist (also um 1591), geht auch aus der Häufigkeit der Parallelstellen und ähnlichen Wendungen hervor. Man vergleiche:

---

[1]) Vgl. H. VI. B I, 3, 59 — H. VI. C II, 1, 162; H. VI. B V, 2, 14 — H. VI. C II, 4, 11.

In der Quarto zu H. VI. B (IV, 10) stimmen die letzten Worte Jack Cade's: „Oh villaine, thou hast slaine the floure of Kent for chivalrie" merkwürdig überein mit H. VI. C II, 1, 70

(*Folio*): O Clifford, boisterous Clifford, thou hast slain
The flower of Europe for his chivalry.

Digitized by Google

H. VI. B I, 3, 148:

She'll hamper thee, and *dandle* thee like a baby.

Tit. IV, 2, 161:

And let the emperor *dandle* him for his own.

H. VI. B I, 4, 42:

Descend to darkness and *the burning lake.*

Tit. IV, 3, 43:

I'll dive into the *burning lake.*

H. VI. B II, 3, 42:

His lady banish'd and a *limb lopp'd* off.

Tit. I, 143:

Alarbus' *limbs* are *lopp'd.*

H. VI. B II, 4, 34:

The *ruthless flint.*

Tit. II, 3, 141:

unrelenting flint.

H. VI. B III, 1, 101:

The purest *spring* is not so free from *mud.*

Tit. V, 2, 171:

Here stands the *spring* whom you have stain'd with *mud.*

H. VI. B III, 1, 228:

— — Or as the snake roll'd in a flowering bank.

Tit. II, 3, 13:

The snake lies rolled in the cheerful sun.

H. VI. B III, 1, 337:

Faster than *spring-time showers* comes thought on thought.

Tit. III, 1, 20:

In winter with warm tears I'll melt the snow,
And keep eternal *spring-time* on thy face.

Digitized by Google

H. VI. B III, 1, 343:

the starved snake, vgl. Tit. III, 1, 252.

H. VI. B III, 2, 81:

And make my image but an alehouse sign.

Tit. IV, 2. 98:

— — ye ale-house painted signs.

H. VI. B III, 2, 125:

The commons, like an angry hive of bees,
That want their leader, scatter up and down,
And care not who they sting in his revenge.

Tit. V, 1, 13:

we'll follow where thou lead'st,
Like stinging bees in hottest summer's day,
Led by their master to the flower'd field's,
And be avenged on cursed Tamora.

H. VI. B IV, 9, 1:

Was ever king that joy'd an earthly throne,
And could command no more content than I?

Tit. IV, 4, 1:

Why, lords, what wrongs are these! *was ever seen*
An emperor in Rome thus overborne,
Troubled, confronted thus.

Auch in der Charakterzeichnung und Gruppierung der Personen verrät sich eine deutliche Nachwirkung. Die Rolle des Königs Heinrichs VI. entspricht etwa der des Saturninus, Königin Margaretha der Tamora, Suffolk dem Aaron, der Herzog Humphrey von Gloucester dem Titus Andronicus, der Herzog von York dem Lucius. Ebenso sind krasse Bühneneffekte aus dem Titus wiederholt: das Auftreten eines Henkerknechts mit zwei abgeschlagenen Köpfen H. VI. B IV, 7; vgl. Tit. III, 1.

Die erste Scene von Henry VI. B ist bis zu einem ge-

Digitized by Google

wissen Grade der ersten des Titus Andronicus nachgebildet (Vermählung des Königs, mit welcher der vornehmste Würdenträger unzufrieden ist).

Die erste Scene des 5. Aktes in Henry VI. B ist ganz ähnlich insceniert, wie die erste Scene des 5. Aktes in Titus Andronicus:

H. VI. B. V, 1:

Enter York, and his army of Irish, with drum and colours.

Tit. V, 1:

Enter Lucius with an army of Goths, with drum and colours.

So ergiebt sich auch aus inneren Gründen, was durch äussere Zeugnisse hinreichend beglaubigt ist, dass Tit. Andr. und H. VI. B von demselben Dichter herrühren und zwar bald nacheinander verfasst sind.

Dass dieser Dichter — den Zeugnissen zum Trotz — ein anderer als Shakespeare gewesen sei, etwa Marlowe oder Greene, ist eine ziemlich ebenso verwegene Vermutung, wie die, dass Francis Bacon die sämtlichen Shakespeare-Dramen geschrieben haben sollte.

Wir werden noch sehen, dass der zweite Teil von Heinrich VI. mit dem dritten[1]), und dieser wieder mit Richard III. und mit dem Gedicht von Venus und Adonis eng zusammenhängt. Die letzterwähnten Dichtungen aber wird doch kein Verständiger Shakespeare absprechen wollen, es sei denn etwa Mr. Fleay.

[1]) Auch im dritten Teil von Heinrich VI. kommen noch vereinzelte Anklänge an Tit. Andr. vor, z. B.:
Henry VI. C. III, 3, 260:

Had he *none else to make a stale but me?*

Tit. I, 304:

Was there *none else* in Rome *to make a stale,*
But Saturnine?

In beiden Fällen macht sich bei diesen Worten der Ingrimm über eine vereitelte Heirat Luft. Bemerkenswert ist, dass der erste Vers schon in der True Tragedie vorkommt.

Digitized by Google

Von diesen beiden Historien erschienen bekanntlich in den Jahren 1594—95, zunächst anonym, unvollständige, verstümmelte und entstellte Raubausgaben unter dem Titel *'The First Part of the Contention betwixt the Two Famous Houses of York and Lancaster'*, etc. und *'The True Tragedie of Richard Duke of Yorke'*. Bei allen Entstellungen und Verstümmmelungen, die von Delius im Shakespeare-Jahrbuch Jahrg. 1880 (Abhandlungen zu Shakspere N. F. S. 95 ff.) zur Evidenz nachgewiesen sind, tragen schon diese beiden Stücke trotz mancher Anklänge an ältere Dramen so deutlich das Gepräge Shakespeare'scher Dichtkunst, dass die Ansicht englischer Kritiker, welche diese beiden Stücke Shakespeare ab-, und Peele und Marlowe oder Greene zusprechen, insbesondere der Miss Jane Lee, kaum zu verstehen ist.[1]) Diese Quartoausgaben verhalten sich zu dem Folio-Text nicht viel anders wie die erste Quarto der Tragödie von Romeo und Julia zu dem Folio-Text dieses Dramas.

Es ist natürlich möglich, dass in Einzelheiten die Quarto-Ausgaben einen ursprünglicheren Text haben als die Folio, welche vielleicht auf einer späteren Umarbeitung beruht. Es ist sogar möglich, dass irgend eine Quarto-Lesart der entsprechenden Folio-Lesart vorzuziehen ist, weil hier der spätere Text verderbt ist. Im ganzen aber bietet gewiss erst die Folio echte, vollständige Shakespeare'sche Dramen, während die Quarto-Ausgaben nur eine schlechte, verfälschte Abschrift oder Nachschrift einer gekürzten Bühnenbearbeitung darstellen.

Dass auch diese beiden Historien im Stil noch sehr an ältere Dramen von Greene, Peele, Marlowe erinnern und mannigfache Reminiscenzen an diese enthalten, ist leicht begreiflich. Dennoch lässt sich für jeden Nichtvoreingenommenen leicht dartun, dass die Diktion in ihrer grössern

[1]) Die Hauptargumente der Miss Lee sollen im Anhang besprochen werden.

Digitized by Google

Wärme, Lebhaftigkeit und Frische, in ihrem Realismus echt shakespearisch ist.

Der Stil im zweiten und dritten Teil von Heinrich VI. ist im ganzen schon gewandter und schwungvoller als im ersten Teil. Schon die erste Rede Gloucesters (H. VI. B I. 1, 75—103) zeigt die grössere Kunst, wenn wir sie etwa mit der Rede York's im ersten Teil (H. VI. A V, 4, 102) vergleichen, der sie übrigens sehr ähnlich ist.

Antithesen werden allmählich etwas häufiger:

H. VI. B II, 1, 67:

light in darkness, comfort in despair.

H. VI. B II, 4, 40:

No; dark shall be my light, and night my day.

H. VI. B III, 2, 152:

And seeing him, I see my life in death.

H. VI. B V, 2, 29:

Thus war hath given thee peace.

H. VI. C I, 4, 137:

O tiger's heart wrapt in a woman's hide.

H. VI. C I, 4, 141:

Women are soft, mild, pitiful, and flexible;
Thou stern, obdurate, flinty, rough, remorseless.

H. VI. C II, 1, 74:

Now my soul's palace is become a prison.

H. VI. C II, 3, 9:

Our hap is loss, our hope but sad despair.

H. VI. C III, 1, 45:

She weeps, and says her Henry is depos'd;
He smiles, and says his Edward is install'd.

Digitized by Google

H. VI. C III, 3, 199;

Warwick, these words have turn'd my hate to love.

H. VI. C IV, 6, 5:

— — turn'd my captive state to liberty,
My fear to hope, my sorrows unto joys.

Auch andere rhetorische Figuren tauchen jetzt schon gelegentlich auf, z. B. Klimax und Hyperbel in H. VI. B I, 1, 76: — — *his grief, your grief, the common grief of all the land*, H. VI. C I, 4. 154 *more inhuman, more inexorable, O, ten times more, than tigers of Hyrcania.*

Anaphora und Epiphora sind nicht ganz selten, z. B. H. VI. B I, 3, 45, H. VI. C II, 1, 183.

Alliteration wird mitunter in wirkungsvoller Weise angewandt (ähnlich wie in Venus und Adonis):

H. VI. B I, 3, 93:

— — she will light to *li*sten to the *la*ys.

H. VI. B II. 4, 107:

My *sh*ame will not be *sh*ifted with my *sh*eet.

H. VI. B III, 1, 89:

Thus are my *bl*ossoms *bl*asted in the *b*ud.

Ausnahmsweise findet sich auch schon hier eine Stilfigur, die in späteren Dichtungen üppig wuchert: das Tändeln mit wiederholten Worten:

H. VI. B V, 1, 182:

It is great *sin* to swear unto a *sin*,
But greater *sin* to keep a *sin*ful oath.

Eigentliche Wortspiele kommen natürlich auch hier vor, aber im dritten Teil verhältnismässig selten:

Suffolk — suffocate, Pole — Pool, Maine — main, my Lord Protector — the Lord protect him, Walter — water, Say — say,

Digitized by Google

plant — Plantagenet, Cade — cade, sallet, suns (sons) — daughters.

Ein „Conceit“ im Arcadia-Stil sei hervorgehoben, weil es im Hamlet und in Tw. N. wiederkehrt:

H. VI. B III, 2, 94:

The pretty-vaulting sea refus'd to drown me,
Knowing that thou wouldst have me drown'd on shore,
With tears as salt as sea, through thy unkindness:
The splitting rocks cower'd in the sinking sands,
And would not dash me with their ragged sides,
Because thy flinty heart, more hard than they,
Might in thy palace perish Margaret.

Sehr beliebt wird allmählich der Parallelismus im Satzbau, eine Stileigentümlichkeit, die wir besonders in „Venus und Adonis“ ausgebildet finden.

H. VI. B II, 3, 17:

Mine eyes are full of tears, my heart of grief.

H. VI. B III, 2, 248:

They say, by him the good Duke Humphrey died;
They say, in him they fear your Highness' death.

H. VI. C II, 5, 31:

So many hours must I tend my flock;
So many hours must I take my rest;
So many hours must I contemplate
etc. etc.

H. VI. C III, 1, 37:

Her sighs will make a battery in his breast;
Her tears will pierce into a marble heart.

H. VI. C III, 3, 40:

The more we stay, the stronger grows our foe.
The more I stay, the more I'll succour thee.

H. VI. C III, 3, 188:

Did I let pass the abuse done to my niece?

Digitized by Google

Did I impale him with the regal crown?
Did I put Henry from his native right?

H. VI. C IV, 6, 71:

His looks are full of peaceful majesty,
His head by nature fram'd to wear a crown.
His hand to wield a sceptre, and himself
Likely in time to bless a regal throne.

H. VI. C IV, 8, 41:

My pity hath been balm to heal their wounds,
My mildness hath allay'd their swelling griefs,
My mercy dried their water-flowing tears.

H. VI. C V, 4, 13:

Say Warwick was our anchor; what of that?
And Montague our topmast; what of him?
Our slaughter'd friends the tackles; what of these?

und sonst z. B. H. VI, B I, 1, 15, H. VI, C II, 5, 103.

Wir werden sehen, dass die Neigung zu parallelem Satzbau (vielleicht dem Stil Kyd's nachgeahmt) in späteren Dramen, besonders in Richard III. fast zur Manie wird.

Im Einklang damit steht die Vorliebe für Stichomythie,[1]) besonders in H. VI. C, z. B. III, 2.

So können wir in diesen Dramen das Streben des Dichters beobachten, sich mehr und mehr dem herrschenden Geschmack der akademischen Dramen anzupassen, ähnlich wie es vor ihm Kyd getan hatte, an den Shakespeare's Stil noch immer am meisten erinnert. Es ist daher nicht zu verwundern, dass auch hier wörtliche Anklänge an Kyd's Spanische Tragödie vorkommen:

H. VI. B I, 1, 216:

The state of Normandy stands on a tickle point.

[1]) die Anwendung der Stichomythie bei Shakespeare vgl. die
n G. Kramer, Kiel 1889, S. 40 ff.

Digitized by Google

Sp. Tr. (D.-H. V, 82):

Now stands our fortune on a tickle point.

H. VI. B I, 2, 79:

A spirit rais'd from depth of under-ground.

Sp. Tr. (D.-H. V, 35):

Come we for this from depth of under-ground.

[H. VI. B II, 1, 136:

Beadles — and things called whips:

Sp. Tr. (D.-H. V, 105):

Nemesis and furies, and things call'd whips.]

H. VI. B III, 1, 272:

Say but the word, and I will be his priest.

Sp. Tr. (D.-H. V, 77):

Who first lays hands on me, I'll be his priest.

H. VI. B III, 2, 339:

Give me thy hand
That I may dew it with my mournful tears.

Sp. Tr. (D.-H. V, 27):

There laid him down and dewed him with my tears.

H. VI. C II, 3, 40:

thy brazen gates of Heaven.

Sp. Tr. (D.-H. V, 91):

the brazen gates of Hell.

H. VI. C V, 4, 70[1]):

I need not add more fuel to your fire.

Sp. Tr. (D.-H. V, 106):

That were to add more fuel to your fire.

---

[1]) Die meisten dieser Anklänge sind schon von E. Ritzenfeldt Schlusse seiner Dissertation (Kiel 1889) verzeichnet.

Digitized by Google

An die Klagen Jeronimos in der Schlussszene der Sp. Tr (D.-H. V, 164) erinnern die Worte York's:

H. VI. C I, 4, 156:

> See, ruthless queen, a hapless fathers tears.
> This cloth thou dip'dst in blood of my sweet boy.

In der Anwendung von Antithesen und stichomythischer Replik scheint Shakespeare besonders von Kyd beeinflusst zu sein (vgl. G. Kramer, Über Stichomythie . . . S. 19 ff.).

Weniger deutlich kann ich eine Einwirkung Kyd's auf Komposition und Charakterzeichnung erkennen.

Wohl erinnert der verbissene York an Jeronimo, z, B. H. VI. B I, 1, 248, wenn er monologisirt:

> Then, York, be still awhile, till time do serve,
> Watch thou, and wake, when others are asleep.

und Königin Margaretha gemahnt an Bell' Imperia; aber auf die Ähnlichkeiten solcher Charaktertypen ist nicht viel zu geben.

Wie Fleay [1]) dazu kommt, die Simpcox-Scene (H. VI. B II, 1, 59 — 153) vermutungsweise Kyd zuzuschreiben, verstehe ich nicht (wenn nicht etwa wegen des oben erwähnten Anklangs). Gerade diese Scene zeigt den derben Humor und die Vorliebe für *'practical jokes'*, die wir besonders in Shakespeare's Jugenddramen beobachten können.

Das anonyme, aber wahrscheinlich von Kyd herrührende Drama von Soliman und Perseda (Dodsley-Hazlitt V) dürfte dem Dichter bei der Abfassung dieser Historien auch schon bekannt gewesen sein. Es ist wahrscheinlich etwa 1591 verfasst oder bühnenfertig gemacht (vgl. meine Schrift Thomas Kyd und sein Kreis S. 59), jedenfalls am 22. November 1592 schon zum Druck angemeldet worden.

In H. VI C (II, 1, 91) kommt die Stelle vor:

> Nay, if thou be that princely *eagle's bird*,
> Show thy descent by gazing 'gainst the sun.

[1]) Chronicle History of the Life and Work of W. Shakespeare '70.

Digitized by Google

Hier scheint eine Reminiscenz an einige Verse aus Sol. vorzuliegen [1]):

Dodsley-Hazlitt V, 319:

— — air-bred *eagles*, if they once perceive
That any of their brood but close their sight,
When they should *gaze* against the glorious *sun*,
They straightway seize upon him with their talents.

Der Vergleich mit dem mastlosen Schiff (H. VI. C V, 4) kann ebenfalls aus Sol. stammen (Dodsley-Hazlitt V, 259). An Kyd's Stil erinnert ferner der Ausdruck *'life and death's departing'* H. VI. C II, 6, 43, vgl. Sol. (D.-H. V, 324): *'His death's my life's departing'*. Auch das Pathos der Sterbescene Soliman's scheint mir in einigen ähnlichen Reden und Monologen von H. VI. C wiederzuklingen, z. B. in V, 2 (Warwick's Tod). Diese litterarischen Einflüsse sind aber doch nicht ganz sicher.

An Greene's Stil werde ich am meisten in H. VI. C III, 2 erinnert.[2]) Das stichomythische Zwiegespräch zwischen König Edward IV. und Lady Grey ist im Ton recht ähnlich dem von Ateukin und Lady Ida in König Jakob IV (II, 1), ohne dass ich indessen bestimmte Reminiscenzen nachzuweisen vermöchte.

Eine bestimmte Erinnerung an eine Stelle aus Greene's Alphonsus scheint, wie schon Dyce bemerkt hat, in den Worten vorzuliegen, die Gloucester bei der Ermordung König Heinrichs spricht:

H. VI. C V, 6, 66:

If any spark of life be yet remaining,
Down, down to hell; and say I sent thee thither.

---

[1]) Wie schon in der Anmerkung zu dieser Stelle von Hazlitt bemerkt worden ist.

[2]) Rich. Gr. White fand, dass die Scenen H. VI. B I, 4, H. VI. B II, 2, H. VI. C II, 4 ganz oder teilweise in Greene's Manier geschrieben wären, ein Urteil, dem ich nicht beipflichten kann.

Digitized by Google

Ähnlich bramarbasiert Alphonsus, indem er Flaminius tötet:

Alphons. II, 1 (Dyce p. 229):

> And if he ask thee who did send thee down,
> Alphonsus say, who now must wear thy crown.

Eine deutliche Reminiscenz an Greene's Orlando Furioso ist, wie ebenfalls schon von anderen bemerkt, in der ersten Scene von H. VI. B enthalten:

> And when I spy advantage, claim *the crown*,
> *For that's the golden mark* I seek to hit.

Greene and Peele ed. Dyce p. 92:

> And to *the crown; for that's the golden mark*,
> Which makes my thoughts dream on a diadem.

Im Stil Peele's könnten etwa die folgenden Stellen geschrieben erscheinen:

H. VI. C I, 4, 3:

> And all my followers — — —
> — — — fly, like — — —
> lambs pursu'd by hunger-starved wolves.

Peele's Edw. I (Dyce p. 378):

> At view of whom the Turks have trembling fled,
> Like sheep before the wolves.

H. VI. C I, 1, 161:

> May that ground gape and swallow me alive.

Peele's Edw. I (Dyce p. 408):

> Gape, earth, and swallow me.

Die Übereinstimmungen sind aber nicht sehr charakteristisch. Nach Fleay's plausibler Vermutung hat Shakespeare in dem Peele'schen Drama Edward I. die Titelrolle

Digitized by Google

gespielt. Reminiscenzen würden sich also leicht genug erklären.

Auch Marlowe's Stil wird noch gelegentlich nachgeahmt, so namentlich in jener Eingangsrede des vierten Akts von Henry VI. B (worauf Swinburne wohl zuerst aufmerksam gemacht hat):

> The gaudy, blabbing, and remorseful day
> Is crept into the bosom of the sea;
> And now loud-howling wolves arouse the jades
> That drag the tragic melancholy night;
> Who with their drowsy, slow, and flagging wings,
> Clip dead men's graves, and from their misty jaws
> Breathe foul contagious darkness in the air.

Das ist allerdings ein ähnlicher Bombast, wie in folgender Rede des Tamerlan (Tamb. B IV, 3):

> Holla, ye pampered Jades of Asia!
> — — — — — — — — — —
> The horse that guide the golden eie of heauen
> And blow the morning from their nosterils,
> Making their fiery gait above the cloudes,
> Are not so honoured in their Governour
> As you (ye slaves) in mighty Tamburlain.

oder wie im Jew of Malta (Act. II. Sc. 1):

> Thus like the sad presaging Raven, that tolls
> The sicke man's passeport in her hollow beake,
> And in the shadow of the silent night
> Doth shake contagion from her sable wings — —

oder wie in Marlowe's Edward II. (IV, 3):

> Gallop apace, bright Phoebus, through the sky
> And dusky night, in rusty iron car
> Between you both shorten the time — —

Die letztere Stelle ist bekanntlich auch in einem berühmten Monolog der Julia in Romeo and Juliet nachgeahmt:

> Gallop apace, you fiery-footed steeds — —

Digitized by Google

Niemand wird behaupten wollen, dass auch Romeo and Juliet von Marlowe gedichtet ist, obwohl doch bei diesem Stücke der Schluss beinahe ebenso berechtigt wäre, wie bei Heinrich VI. Wir müssen uns nun einmal an den Gedanken gewöhnen, dass der jugendliche Shakespeare es gelegentlich nicht verschmäht hat, sich mit fremden Federn zu schmücken, was ihm schon Robert Greene vorwarf.

Aber gerade diese Stelle verrät doch den eigentümlichen Stil Shakespeare's in der Häufung der Epitheta, die bei Marlowe gar nicht beliebt ist. Der Vers

The gaudy, blabbing, and remorseful day

klingt ganz ähnlich im Rythmus wie z. B. Rich. III, V, 2, 7.

The wretched, bloody, and usurping boar

oder Rich. III. I, 4, 39:

To seek the empty, vast and wandering air

oder in Merch. of Ven. IV, 1, 137:

thy desires
Are wolvish, bloody, starv'd and ravenous

oder in Lucr. 771:

O hateful, vaporous and foggy night

oder in Ven. 1105:

But this foul, grim, and urchin-snouted boar.

Ferner kommt dieselbe Personifikation und Charakterisierung des Tages in Shakespeare's King John vor:

III, 3, 34:

The proud day is all too wanton and too full of gawds.

Im Marlowe'schen Stil sind nach Fleay ausser IV, 1 folgende Stellen von H. VI. B geschrieben: I, 3, 95—103, III, 1—4. In der ersten dieser Scenen kann ich beim besten Willen nichts Marlowesches entdecken; in den anderen

Digitized by Google

werde ich allerdings mitunter an Marlowe's Bombast erinnert, fast noch mehr aber an Kyd, z. B.:

H. VI. B III, 1, 362:

— — his thighs with darts
Were almost like a sharp-quill'd porpentine.

Vgl. Tamb. B V. 2585:

Their haire as white as milke and soft as Downe,
Which should be like the quilles of Porcupines.

Der Schluss der zweiten Scene des dritten Akts (Königin Margaretha und Suffolk) lässt sich mit jener Scene aus Tamb. A vergleichen, wo Bajazeth und Zabina in verzweifelnde Verwünschungen ausbrechen; aber hier kann man zugleich den Stilunterschied deutlich beobachten. Auch eine Scene aus Marlowe's Faustus (Faustus und Helena) ist zur Vergleichung herbeigezogen worden, aber mehr wegen allgemeiner Ähnlichkeit der Situation. Dasselbe gilt von der Scene, in der Winchester stirbt, mit der Sterbescene des Dr. Faustus verglichen, die übrigens auch eine deutliche Reminiscenz an die Sterbescene von König Johann in dem alten anonymen Drama von King John enthält.

Es lässt sich für jeden, der Stilgefühl hat, nachweisen, dass diese Scenen, ebensowenig wie irgend etwas im dritten Teil, von Marlowe herrühren können: der Satzbau ist überall einfacher, kurzatmiger als sogar in Marlowes Erstlingswerk, welches doch schon längere Perioden begünstigt; die Häufung rhetorischer Fragen ist durchaus nicht im Stil Marlowes; die Epitheta sind meist ganz andere; die auch in diesen Dramen schon beliebte Häufung der Epitheta ist bei Marlowe wenig oder gar nicht üblich; die klassischen Anspielungen, die Bilder und Vergleiche sind ganz andere als in den Marloweschen Dramen. Hauptsächlich aber, ein Kriterium, welches allerdings mehr im Gefühl begründet ist als sich argumentierend darlegen lässt: die Wärme der Diktion, die Weichheit und Modulation der Sprache, der

Digitized by Google

Realismus der Darstellung weicht von Marlowe's Dichtungsweise, von seinem steiferen und monotoneren Pathos, von seinem mehr akademisch-konventionellen Stil ganz ab und würde auf Shakespeare als Dichter hinweisen, auch wenn gar keine äusseren Zeugnisse vorhanden wären.

Im zweiten Teil von Heinrich VI. ist vielleicht keine Scene, die zunächst so wenig Shakespeare'schen Geist zu haben scheint, wie die, in der Jack Cade von Iden getötet wird (IV, 10). Dennoch lässt sich auch hier der Stil und die Darstellungsweise Shakespeare's bei näherer Betrachtung und einigem guten Willen leicht erkennen. Schon der erste Monolog Cades mit seinem Wortspiel (sallet) ist charakteristisch, mehr noch das folgende Selbstgespräch Idens, in dem das bescheidene Glück eines einfachen Lebens fern vom Weltgewühl und Hofgetriebe geschildert wird (vgl. Two Gentl. of Ver. V, 4). Echt shakespearisch ist auch der gutmütig-unwillige Ton in den folgenden Versen:

> Why, rude companion, whatsoe'er thou be,
> I know thee not; why, then, should I betray thee?
> Is't not enough to break into my garden,
> And, like a thief, to come to rob my grounds,
> Climbing my walls in spite of me the owner,
> But thou wilt brave me with these saucy terms?

Man vergleiche z. B. Romeos Benehmen gegenüber Paris oder den gutmütig-unwilligen Ton, in dem Bruder Lorenzo dem verzweifelten Romeo den Text liest (Rom. III, 3), oder was den Rhythmus der Rede anbetrifft z. B. die Worte der Helena:

Mids. II, 2, 125:

> Is 't not enough, is 't not enough, young man,
> That I did never, no, nor never can,
> Deserve a sweet look from Demetrius' eye,
> But you must flout my insufficiency?

In der folgenden Rede Idens vergleiche man z. B. die Worte:

> See if thou canst outface me with thy looks.
> Set limb to limb.

Digitized by Google

mit K. John II, 390:

Turn face to face and bloody point to point.

Und von wem anders als Shakespeare könnte der wilde, brutale Humor in den letzten Worten Cade's herrühren: *'Steel, if thou turn the edge, or cut not out the burly-boned clown in chines of beef, ere thou sleep in thy sheath, I beseech God on my knees thou mayst be turned to hobnails'.*

Die Scene von Winchesters Tod verkündet ebenfalls für jeden, der lesen will schon deutlich den künftigen Dichter von Richard III. und Macbeth. Freilich für Fleay ist ja sogar Richard III eigentlich ein Werk Marlowes!

Man hat nun auch die Spuren anderer Dichter in einzelnen Teilen dieser Historien erkennen wollen. Die erste Scene des ersten Aktes des zweiten Teils soll von Greene herrühren (a. a. O. S. 269), hauptsächlich wegen des Wortes *'alderliefest'*, welches auch in Greene's Mourning Garment vorkommt. Der übrige Teil des ersten Aktes, abgesehen von der vermeintlich Kydschen Scene und der ganze zweite Akt wäre nach Fleay von Peele verfasst, hauptsächlich wegen des Ausdrucks *'sandy plains'*. Der Schluss der Historie soll nach Fleay gar von Lodge herrühren, dessen Marius and Sylla — das einzige Schauspiel, das wir ihm mit Sicherheit zuschreiben können — doch viel tiefer an poetischer Kraft steht und einen ganz anderen Stil zeigt.

Das Alles sind ebenso wie die Aufstellungen der Miss Jane Lee (Transactions of the New Shakspere Society 1875—76, p. 219 sqq.) ganz haltlose und willkürliche Vermutungen, für die auch nicht der Schatten eines Beweises erbracht ist. Schon allein aus sprachlichen Gründen kann keine einzige Scene von Greene, Peele oder Kyd herrühren. Aus solchen Hypothesen geht aber doch hervor, dass der Stil von Shakespeare's Erstlingsdramen sich noch nicht sehr von dem älterer Dramatiker unterschied, und dass, wie leicht erklärlich, gelegentlich Reminiscenzen an jene älteren Dramen sich nachweisen lassen. Wer solche Reminiscenzen

Digitized by Google

als Argument für die Unechtheit verwendet, der muss konsequenter Weise auch Richard III., Romeo und Julia, Hamlet, Macbeth für unecht erklären. In Wirklichkeit folgt daraus höchstens, dass selbst der grösste Dichter seinen Vorgängern Manches verdankte, was leicht begreiflich ist.

Übrigens darf man aus diesen Historien Parallelstellen mit Marlowe's Edward II. nicht zum Beweise der Abhängigkeit Shakespeare's von Marlowe oder der Autorschaft Marlowes heranziehen, wie es Miss Jane Lee z. B. tut; denn jenes Marlowesche Drama, eins seiner reifsten und spätesten Werke, ist sicher nicht vor, sondern eher nach der Trilogie von Heinrich VI. verfasst.

Im dritten Teil von Henry VI. glaube ich zuerst Spuren der Einwirkung von Philip Sidney's Arcadia (veröffentlicht 1590) zu bemerken. Königin Margaretha ergeht sich in einer der letzten Scenen (V, 4, 2) in einem im Concetti-Stil ausgeführten Gleichnis:

> What though the *mast* be now blown overboard,
> The *cable* broke, the holding-*anchor* lost,
> And half our sailors swallow'd in the flood?
> Yet lives our pilot still. — — — —
> — — — — — — — — — — —
> Say Warwick was our anchor; what of that?
> And Montague our topmast: what of him?
> Our slaughter'd friends the *tackles*: what of these?
> Why, is not Oxford here another anchor?
> And Somerset another goodly mast?
> The friends of France our shrouds and tacklings
> — — — — — — — — — — —
> And what is Edward but a ruthless sea?
> What Clarence but a quicksand of deceit?
> An Richard but a ragged fatal *rock*?

Das erinnert sehr stark an ein Lied aus der Arcadia (Ph. Sidney's Poems edd. Grosart II, 205):

> My ship my selfe, whose course to love doth bend.
> Sore beaten doth her *mast* of comfort spend

Digitized by Google

Her *cable*, Reason, breakes from *anchor*, Hope,
Fancie, her *tackling*, torne away doth flie;
Ruine, the wind, hath blowne her from her scope,
Bruised with waues of cares, but broken is
On *rocke* Despaire, the burial of my bliss.

Ähnliche Gleichnisse (wohl italienischen Ursprungs) finden sich allerdings auch sonst nicht selten, z. B. bei Watson, Thomas Kyd,[1]) aber doch m. W. nie wieder in so übereinstimmender Ausführung. Ebenso ist die schwärmerische Ausmalung des Schäferlebens in einer anderen Scene (II, 5) im Geist der Arcadia.

So ist denn wohl auch die bilderreichere, kühnere Sprache, der zierlichere, mehr antithetische Satzbau in diesen Historien, besonders in H. VI. C, zum Teil wohl auf den Einfluss des Schäferromans und der eingestreuten lyrischen Gedichte zurückzuführen, was sich freilich nicht streng beweisen lässt, da auch Sidney's Stil nicht ganz originell, sondern von der Mode beeinflusst war. Der Vergleich in H. VI. B. IV, 9, 32:

Like to a ship that, having scap'd a tempest,
Is straightway calm'd, and boarded with a pirate

dürfte vielleicht auf einer Reminiscenz an die ersten Kapitel der Arcadia beruhen.

Wie die Sprache in diesen beiden Historien im allgemeinen schon etwas gewählter ist, so werden jetzt auch drastische Vergleiche, Trivialitäten und Geschmacklosigkeiten in den Bildern schon mehr vermieden.

Aber zuweilen verrät sich doch noch der Sohn des Landmanns, Viehhändlers und Schlächters:

H. VI. B I, 2, 1

Why droops my lord, like over-ripen'd corn.

H. VI. B III, 1, 55:

The fox barks not when he would steal the lamb.

---

[1]) In der Übersetzung von Garniers Cornélie vv. 79 ff.

Digitized by Google

H. VI. B III, 1, 210:

And as the butcher takes away the calf
And binds the wretch, and beats it when it strays, etc.

H. VI. B III, 2, 125:

The commons, like an angry hive of bees
That want their leader, scatter up and down,
And care not who they sting in his revenge.

H. VI. B III, 2, 175:

His well-proportioned beard made rough and rugged,
Like to the Summer's corn by tempest lodg'd.

H. VI. B III, 2, 188:

Who finds the heifer dead and bleeding fresh,
And sees fast by the butcher with an axe,
But will suspect 'twas he that made the slaughter?
Who finds the partridge in the puttock's nest,
But may imagine how the bird was dead,
Although the kite soar with unbloodied beak?
Even so suspicious is this tragedy.

H. VI. B III, 2, 213:

noble stock
Was graft with crab-tree slip.

H. VI. B IV, 1, 109:

Drones suck not eagles' blood, but rob bee-hives.

H. VI. C I, 1, 69:

Far be the thought of this from Henry's heart,
To make a shambles of the parliament-house!

H. VI. C II, 1, 131:

— — Or like an idle thresher with a flail.

H. VI. C IV, 8, 61:

Cold biting winter mars our hop'd-for hay.

Digitized by Google

H. VI. C V, 6, 8:

So first the harmless sheep doth yield his fleece,
And next his throat unto the butcher's knife.

H. VI. C V, 7, 3:

What valiant foemen, like to autumn's corn,
Have we mow'd down in tops of all their pride!

Es ist aber für den veränderten Standpunkt des Dichters bezeichnend, dass er, allerdings durch den Mund des Königs Heinrich VI., das Landleben schon in idealisierendem Seneca-Stil schildert (H. VI. C II, 5) und mit sentimentalem Neid das Los eines Schäfers sich ersehnt. Andererseits werden bei Gelegenheit des Aufstandes von Jack Cade die spiessbürgerlichen Handwerker schon mit aristokratisch-überlegener Ironie geschildert. Der Dichter ist offenbar auch innerlich schon zum Grossstädter und Hofschauspieler geworden.

Jagd- und andere Naturbilder steigen schon seltener vor seiner Phantasie auf (z. B. H. VI. B II, 1, V, 2, H. VI. C II, 6); die Vergleiche sind im Ganzen schon etwas mehr konventionell und litterarisch (durch den Stil der Arcadia und Lyly?) beeinflusst: von Löwen,[1]) Tigern, Wölfen, Bären, Adlern, Falken, Schlangen, Krokodilen, Basilisken, Scorpionen, oder vom Phönix und Chamäleon ist öfters oder gelegentlich die Rede. Das grossstädtische Vergnügen der Bärenhetze scheint den Dichter auch interessiert zu haben (H. VI. B V, 1, 144, z. B. H. VI. C II, 1, 115). Öfters wird noch auf den Sport des Vogelstellens angespielt, zuweilen auf die Falkenbeize, auch der Schwan kommt einmal wieder vor (H. VI. C I, 4). Cedern, Cypressen und Pinien, Lorbeer und Olive sind schon auf den echt englischen Boden dieser Dramen verpflanzt, ganz im Stil der akademischen Tragödien.

[1]) Die Tier-Gleichnisse sind von Furnivall zusammengestellt worden in den Transactions of the New Shakspere Society 1875/6 p. 280.

Digitized by Google

Wer wegen solcher Vergleiche und Gleichnisse diese beiden Historien Shakespeare absprechen und irgend einem euphuistischen Dichter oder 'Menagerie-Mann' zusprechen will, wie Furnivall geneigt war, der muss konsequenter Weise auch die '*Lucretia*' für unecht erklären, denn dort finden sich, wie Miss Jane Lee in den Transactions 1875 76 p. 312 zeigt, ganz ähnliche Bilder.

In Wirklichkeit erklärt sich diese Bildersprache sehr leicht, einerseits aus den zoologischen und botanischen Interessen und Kenntnissen, die der Dichter aus seiner ländlichen Heimat mitgebracht hatte, andererseits aus dem Modestil, den er sich bemühte nachzuahmen.

Die '*Hyrcanischen Tiger*' z. B. (H. VI. C I, 4, 155), die übrigens im Macbeth wiederkehren (III, 4, 101), finden sich schon in der 1594 gedruckten und höchstwahrscheinlich um 1590 verfassten Tragödie von Selimus: L. 1165 (nach Grosart's Ausgabe in Greene's Works Vol. XIV):

> But thou wast borne in desart Caucasus
> And the Hyrcanian tygres gave thee sucke

und, mit dem letzteren Citat merkwürdig übereinstimmend, in Marlowe-Nash's Dido (Act V):

> But thou art sprung from Scythian Caucasus
> And tigers of Hyrcania gave thee suck.

Und noch im Pilgrimage to Parnassus (p. 136) figurieren die '*Hyrcanischen Tiger*' zur Charakterisierung tragischen Bombastes (vgl. meine Schrift über Thomas Kyd S. 79.) [1])

Häufiger als im Titus Andronicus sind die Marinebilder, bisweilen recht anschaulich und mit einer gewissen Sachkenntnis ausgeführt (z. B. H. VI. C III, 2, 135, V, 4, 3 ff.).

---

[1]) Es dürfte wohl an allen diesen Stellen eine dunkle Erinnerung nicht nur an Plinius, sondern auch an Cic. Tuscul. I, 45, 108 zu Grunde liegen: 'In Hyrcania plebs publicos alit canes, optumates domesticos. Nobile autem genus canum illud scimus esse; sed pro sua quisque facultate parat, a quibus lanietur, eamque optumam illi esse censent sepulturam.'

Digitized by Google

Bemerkenswert sind ein paar Anspielungen auf die Bühne:

H. VI. C II, 3, 25:

> Why stand we like soft-hearted women here,
> Wailing our losses, whiles the foe doth rage;
> And look upon, as if the tragedy
> Were play'd in jest by counterfeiting actors.

H. VI. B III, 1, 151:

> (My death) is made the prologue to their play.

Personifikation im Stil der Moralitäten wird wie auch sonst bei Shakespeare bisweilen angewendet:

H. VI. B I, 1, 180:

> Pride went before, Ambition follows him.

H. VI. B III, 2, 49:

> Upon thy eye-balls murderous tyranny
> Sits in grim majesty, to fright the world.

H. VI. B III, 2, 315:

> As lean-fac'd Envy in her loathsome cave.

Der klassischen Sage und Mythologie sind natürlich wieder mehrere Vergleiche entnommen, ebenfalls wohl meist Plutarch-, Vergil-, Ovid-Reminiscenzen, wie denn auch noch ein paar lateinische Sätze vorkommen. Nichts in diesen klassischen Anspielungen geht über das bescheidene Mass von Schulkenntnissen hinaus, welches wir bei Shakespeare voraussetzen dürfen, wenn auch uns modernen Menschen, die die Aeneide und die Metamorphosen nicht mehr so im Kopf haben, Manches ungewöhnlich gelahrt erscheint (z. B. H. VI. C IV, 2, 20, vgl. Aen. I, 469). Auch eine Reminiscenz an eine Stelle aus Ciceros De Officiis, einer schon damals in den Lateinschulen gelesenen Schrift: H. VI. B IV, 1, 108, die Anspielung auf Bargulus [1]) (Bardylis Cic. Off. II, 11, 40),

[1]) In der 'Contention' XII 51 wird statt dessen 'Abradas, the

Digitized by Google

ist mit dem, was wir über Shakespeares Schulbildung vermuten dürfen, wohl vereinbar.

Vereinzelt kommen ausgeführte Gleichnisse vor:

H. VI. B I, 1, 222:

> Pirates may make cheap penny-worths of their pillage,
> And purchase friends, and give to courtezans,
> Still revelling like lords till all be gone;
> While as the silly owner of the goods
> Weeps over them, and wrings his hapless hands,
> And shakes his head, and trembling stands aloof,
> While all is shar'd and all is borne away,
> Ready to starve, and dare not touch his own:
> So York must sit and fret and bite his tongue,
> — — — — — — — — — — — —

(ähnlich wie Lucr. 1660 ff.). Im Zeitalter eines Drake und Raleigh mögen Scenen, wie die geschilderte, in Wirklichkeit oft genug vorgekommen sein.

Nach eigener Anschauung ist offenbar auch das Bild einer Bärenhetze gemalt:

H. VI. C II, 1, 15:

> Or as a bear, encompass'd round with dogs,
> Who having pinch'd a few, and made them cry,
> The rest stand all aloof, and bark at him,
> So far'd our father with his enemies.

Ein tiefempfundenes Gleichnis, das sich freilich im Munde Suffolks seltsam ausnimmt, ist auch das folgende:

H. VI. B III, 2, 391:

> Here could I breathe my soul into the air,
> As mild and gentle as the cradle-babe,
> Dying with mother's dug between its lips.

Ein ganz ähnliches Bild hatte die Pucelle gebraucht (H. VI. A III, 3, 47).

---

great Macedonian pirate' genannt, ein Name der in Greenes Penelopes Web vorkommt (vgl. Transactions of the New Shakspere Soc. 1875-76 p. 249).

Digitized by Google

Königin Margaretha sagt bei dem etwas opernhaften Abschied von ihrem Liebhaber Suffolk (H. VI. B III, 2, 353):

Even thus two friends condemned
Embrace, and kiss, and take ten thousand leaves,
Loather a hundred times to part than die.

Hat der Dichter etwa eine ähnliche Scene miterlebt?

Im Ganzen ist die Bildersprache geschmackvoller, aber auch schon etwas weniger frisch als im ersten Teil von Heinrich VI.

Psychologisches Interesse haben einige Bilder, in denen sich das Erwachen des Sinnes für Home-Life kund giebt:

H. VI. B V, 3, 12:

And like *rich hangings in a homely house*,
So was his will in his old feeble body.

H. VI. C IV, 6, 12:

Ay, such a pleasure as incaged birds
Conceive when, after many moody thoughts,
At last by notes of household harmony
They quite forget their loss of liberty.

Auch die Neigung zur Gärtnerei verrät sich schon hier:

H. VI. B III, 1, 31:

Now 't is the spring, and weeds are shallow-rooted;
Suffer them now, and they 'll o'ergrow the garden,
And choke the herbs for want of husbandry.

H. VI. B III, 2, 213:

— — noble stock
Was graft with crab-tree slip.

Die Vorliebe für Sprichwörter ist dieselbe geblieben (z. B. H. VI. B III, 1, 18, III, 1, 171, H. VI. C II, 1, 55, II, 2, 17, IV, 8, 7). Ironische und sarkastische Sprechweise wird gern noch angewandt, aber schon mehr in charak-

Digitized by Google

terisierender Absicht, z. B. in der Rede der Königin Margaretha (H. VI. B I, 3, 58) oder in der Richards von Gloucester, später Richard III (H. VI. C III, 2, 124). Auf das Mienenspiel der Personen wird öfters wieder hingedeutet (z. B. H. VI. B I, 2, 5, II, 3, 17, II, 4, 22, III, 1, 15, III, 2, 170; H. VI. C II, 1, 43, III, 2, 110, III, 3, 168). Der Dichter verrät sich also deutlich als Schauspieler. Bei Marlowe, Kyd, Greene, Peele sind dergleichen Hinweise viel seltener und unbestimmter. Shakespeare aber denkt bei der Abfassung seiner Dramen schon an die Aufführung.

Die Darstellungsweise in diesen Historien zeigt die zunehmende Gewandtheit des Dichters, die immer sicherer werdende Bühnentechnik. Bemerkenswert ist die sich allmählich ausbildende Vorliebe für symmetrischen Aufbau der Scenen in H. VI. C I, 1, II, 5, V, 1. Die dramatisch effektvollste (aber zu lange) Scene ist wohl H. VI. B III, 2 (Gloucesters Ermordung, Suffolk's Verbannung), die übrigens in ihrem ersten Teil an den Macbeth (Banquos Ermordung), im zweiten an die erste Scene des Sommernachtstraums, aber auch an die Abschieds-Scene in Richard II. (V, 1) erinnert.

Der zweite Teil von Henry VI. scheint mir überhaupt frischer und wirkungsvoller, als der dritte. Insbesondere bieten in H. VI. B die realistischen und zum Teil humoristischen Volksscenen eine Abwechslung, während der dritte Teil monotoner, akademisch steifer ist.

Die Stimmung ist im dritten Teil melancholischer, müder. Die bedeutsamste Scene darin ist wohl jene mit dem grossen Monolog König Heinrichs (II, 5), wahrscheinlich durch eine Scene aus Marlowes Tamburl. 1. Teil (II, 4) angeregt.

Wie dort der schwachsinnige König Mycetes dem Schlachtgetümmel entflieht und das Los des Königs bejammert, so tritt hier der schwache König Heinrich VI. während der Schlacht von Towton Abbas auf, von seiner

Digitized by Google

eigenen Gemahlin aus dem Kampfgewühl herausgescholten, und macht seinem Kummer und seiner Sehnsucht nach einem friedlichen Schäferleben in einem langen Monologe Luft. Dies war ein in den akademischen Dramen nach dem Muster Senecas öfters angeschlagenes Thema (z. B. in den Misfortunes of Arthur p. 314), welches auch Shakespeare, dem Sohn des Landmanns und Wollhändlers, besonders zusagte.

Die Schilderung des Schäferlebens ist offenbar mit mehr Sachkenntnis ausgeführt als z. B. in Greenes Menaphon oder in Sidneys Arcadia, an welche sie erinnert. Weit weniger Sachkenntnis verrät das im Eingang ausgeführte Gleichnis von der Meeresflut, die mit dem Wind kämpft, welches wohl aus der Sp. Tr. (Dodsley-Hazlitt V, 129) stammt.

Die müde, träumerische Monotonie des Selbstgesprächs ist sehr eindrucksvoll. Es versuche nur jemand einmal, aus Marlowe's oder Greene's Dramen eine auch nur annähernd so stimmungsvolle Stelle herauszufinden. In Richard II., in Heinrich IV., Heinrich V. kommen dagegen mehrere im Ton und in der Ausdrucksweise sehr ähnliche Monologe vor.

Der weitere Verlauf der Scene giebt die Neigung des jugendlichen Dramatikers zu symmetrischem Scenenaufbau kund. Eine kurze Notiz der Chronik, dass in diesem blutigen Bürgerkriege sogar der Sohn den Vater, der Vater den Sohn umgebracht habe, ist mit etwas pedantischem Schematismus dramatisch ausgearbeitet. Erst tritt ein Sohn auf, der seinen Vater, ohne ihn zu kennen, erschlagen, schleppt den Leichnam auf die Bühne, will ihn berauben, bricht in Klagen aus, König Heinrich weint mit ihm. Dann wiederholt sich dasselbe, nur mit etwas anderen Worten, bei einem Vater, der seinen Sohn umgebracht hat. Nun folgt ein stichomythisches Klageterzett, ziemlich in demselben Geschmack wie das Klageterzett der drei Königinnen in Richard III. Der Geist Thomas Kyds scheint über diesem

Digitized by Google

Teil der Scene zu schweben; in der Spanischen Tragödie kommt mehrfach Ähnliches vor.[1])

So lässt sich fast in jeder Scene dieser Historien wohl ein Einfluss eines oder des anderen Vorläufers von Shakespeare spüren, zuweilen auch mehrerer nacheinander; zugleich tritt aber auch überall schon die noch im Werden begriffene Dichterindividualität des grossen Dramatikers hervor.

Der Dichter folgt getreuer als im ersten Teil dem Bericht der Chroniken, und zwar mehr der Chronik von Hall als der von Holinshed; an einer Stelle, wie es scheint, auch Graftons Chronik (Simpcox). Einzelne Scenen und die Charakterzeichnung im ganzen mögen durch die Tradition beeinflusst sein. So ist der Streit der Königin Margaretha mit der Herzogin von Gloucester, Eleanor Cobham, ungeschichtlich. Die stark idealisierte Zeichnung des Charakters des ‚guten' Herzogs Humphrey von Gloucester beruht wohl ebenfalls mehr auf der Tradition, als auf geschichtlichen Thatsachen.[2])

Auch bei den (von Holinshed und Hall stark abweichenden) Scenen, die Margarethas Verhältnis zu Suffolk, sowie Suffolk's Ermordung betreffen,[3]) ferner bei der Rebellion des Jack Cade, bisweilen auch bei der Darstellung der Rosenkriege mag die Volkssage dem Dichter schon vorgearbeitet haben. Und es ist, wie schon mehrfach hervorgehoben, gewiss nicht zufällig, dass die Rolle des Grafen

---

[1]) Z. B. Dodsley-Hazlitt V, 132:

> And thou and I and she will sing a song,
> Three parts in one; but all of discords fram'd.

[2]) Vergl. über die Darstellungsweise und Charakterzeichnung in diesen beiden Historien besonders die feinsinnige Untersuchung von Herm. Freih. von Friesen in seinen Shakspere-Studien II, 45 ff., sowie die psychologisch noch tiefer gehenden Auseinandersetzungen in dem Buche von Wetz, Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte SS. 48 ff., 224 ff.

[3]) Vgl. Th. P. Courtenay, Commentaries on the Historical Plays of Shakspeare I, 296.

Digitized by Google

Warwick, des ‚Königsmachers', mit so besonderer Sympathie vom Dichter behandelt worden ist.

Warwick Castle ist nur einige Meilen von Stratford entfernt; das Dörfchen Snitterfield, die Heimat John Shakespeares liegt ganz nahe bei Warwick (etwa 4—5 englische Meilen davon). Der Knabe William Shakespeare wird also gewiss Gelegenheit gehabt haben, in der Kirche die liegende Statue des Grafen Richard Warwick zu sehen, und sicher hat er viel von diesem volkstümlichen Helden gehört.

Kenntnis der Gegend von Warwick und Coventry verrät der Dichter im dritten Teil, besonders in der ersten Scene des fünften Akts.

Die Rosenkriege hatten sich zum grossen Teil in der Nähe von Shakespeares Heimat oder in der Nähe von London abgespielt, Vorfahren des Dichters hatten jedenfalls als Vasallen des Grafen von Warwick daran teilgenommen.[1]) Kein Wunder, dass die Ereignisse und Personen so lebhaft vor dem geistigen Auge des Dichters schwebten.

Bei der Inscenierung ist noch vielfach Neigung zu krassen Bühneneffekten à la Titus Andronicus bemerkbar; öfters werden abgeschlagene Köpfe auf die Bühne gebracht, und im dritten Teil namentlich schwelgt der Dichter in Mord- und anderen Sterbescenen.

Die über Marlowes, Greenes und Peeles Technik schon weit hinausgehende theatralische Routine zeigt sich im Aufbau der Scenen, in der Gruppierung der Personen, im lebhaften Dialog, in der wildbewegten, fast atemlosen Handlung. Dabei vermeidet der Dichter trotz der immer wieder kehrenden Kriegsgräuel doch die Monotonie von Marlowes Tamerlan.

Manche Scenen sind nach dem Muster akademischer

---

[1]) Graf Warwick rühmt seine Landsleute:

> In Warwickshire I have true-hearted friends,
> Not mutinous in peace, yet bold in war.
>
> H. 6 C, IV, 8, 9.

Digitized by Google

Dramen etwas stilisiert, mit langen Monologen und stichomythischen Dialogen ausgestattet; im ganzen ist aber die Darstellungsweise noch durchaus ‚national'.

Immer mehr lernt der Dichter die Kunst tragische Stimmung zu erwecken, eine Kunst, auf die Marlowe mit all seiner Rhetorik doch nur wenig sich versteht. Im zweiten Teil gelingt es ihm noch nicht recht: in der Scene von Margarethas und Suffolks Abschied, oder in der von Suffolks Ermordung bringt er es doch nur zu mehr opernhaften Effekten, da er allzu grelle und unharmonische Farben aufträgt. Kardinal Winchesters Tod dagegen, und im dritten Teil der Monolog des Königs Heinrich während der Schlacht von Towton Abbas, auch der grosse Monolog Richard Gloucesters, ferner die Klagen der Königin Margaretha im fünften Akt — diese Scenen sind schon von echt tragischer Stimmung beseelt. Immer mehr umwölkt sich der Himmel, düsterer wird die Nacht, in der es zuerst unheimlich wetterleuchtet, bis das Gewitter Schlag auf Schlag losbricht.

Wie die Diktion, so steht auch die Charakterzeichnung noch im wesentlichen auf dem Boden des älteren Dramas. Die auftretenden Personen sind meist als einfache Charaktere mit lebhaften, rohen, wilden Impulsen und ungezügelter Leidenschaftlichkeit geschildert.[1]) Von einem Einfluss der Vernunft auf das Handeln, von einem Gefühl für Rechte und Pflichten, von sittlichen Skrupeln, von Gewissensbissen ist bei diesen Menschen kaum etwas zu spüren, wie Wetz mit Recht hervorhebt. Auch Vaterlandsliebe, die in den späteren Dramen Shakespeares oft so ergreifend zum Ausdruck kommt, scheint hier noch wenig entwickelt. Die einzigen wärmeren edleren Regungen, die sich geltend machen, sind Familiengefühle,

[1]) Das Beste, was über die ‚Psychologie der Jugenddramen' geschrieben worden ist, dürfte in dem schönen Buch von W. Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte I, 48 ff. zu finden sein.

Digitized by Google

insbesondere Elternliebe, genau, wie in den anderen Jugenddramen.

Aber auch das zärtliche Verhältnis des Herzogs Humphrey von Gloucester zu seiner Gemahlin ist bemerkenswert.

Die Charaktere der normannischen Barone (mit Ausnahme etwa von Suffolk) scheinen vom Dichter sämmtlich germanisiert zu sein, sehr zum Unterschied von späteren Historien, wie Richard II., Heinrich IV., in denen die Personen, zum Teil wenigstens, eine mehr romanische, französische, oder auch eine keltische Färbung haben.

Shakespeares 'guter' Herzog Humphrey z. B. ist ein ganz anderer, viel einfacherer und mehr angelsächsischer Charakter, als der historische Herzog von Gloucester (vgl. Reinhold Pauli, Bilder ans Altengland S. 332[2]). Ähnliches gilt vom Grafen Warwick. Auch Richard von Gloucester, der künftige Richard III. erscheint hier noch nicht eigentlich als Machiavelli-Natur.

In ihrer Simplicität, Urwüchsigkeit und Derbheit, auch in ihrer Rohheit und Wildheit erinnern die Charaktere noch durchweg an die der germanischen Epen, des Nibelungenlieds und der Kudrun. Margaretha von Anjou lässt sich in ihrem Schmerz und in ihrer Rachsucht mit Kriemhild vergleichen, Richard von Gloucester oder Clifford mit dem grimmen Hagen, Herzog Humphrey mit dem biedern Markgrafen Rüdeger, der sanfte, unschuldige König Heinrich VI. mit Giselher. Clifford bringt den Knaben Rutland ebenso mitleidlos um, wie Hagen den jungen Ortlieb erschlägt. Der Streit zwischen der Königin Margaretha und der Herzogin Eleonore von Gloucester erinnert an den Streit zwischen Kriemhild und Brunhild.

Herrschsucht, Ehrgeiz, Rachsucht, und auf der anderen Seite Geschlechtstreue und Vasallentreue sind hier wie dort die leitenden Motive; Frauenliebe ist daneben von ganz untergeordneter Bedeutung. Wenn aus solchen Parallelen weiter nichts hervorgeht, so zeigen sie doch die Geistes-

Digitized by Google

verwandtschaft zwischen den beiden grossen germanischen Dichtern, dem deutschen Spielmann und dem englischen Schauspieler, und zugleich, dass der jugendliche Shakespeare dem Empfinden des germanischen Mittelalters noch recht nahe stand.

Die Charakterzeichnung bekundet doch Fortschritte gegenüber dem ersten Teil, der in dieser Beziehung noch sehr unentwickelt ist. Der Charakter des sanften, frommen, schwachen Königs Heinrich ist offenbar mit besonderer Vorliebe und mit einer gewissen Sympathie ausgearbeitet (nur zum Teil wohl Marlowes Mycetes nachgebildet); weniger gelungen scheint die herrschsüchtige, buhlerische Königin Margaretha. Dagegen ist der aufbrausende, aber biedere alte Gloucester und seine hochmütige Gemahlin wieder gut gezeichnet, auch der böse Kardinal Beaufort tritt charakteristisch hervor, sowie der treue, aber grausame Clifford. Der intriguante, leidenschaftliche Suffolk scheint mir nicht ganz konsequent durchgeführt, York (ein Charakter im Kydschen Stil) und seine Söhne sind nicht besonders individuell charakterisiert, abgesehen von Richard, der sich im dritten Teil der Tetralogie schon deutlich als Held des vierten ankündigt. Hier kann man wieder Marlowes Einfluss verspüren. Im übrigen scheint mir im dritten Teil auch die Charakterzeichnung etwas matter als im zweiten. Selbst das Interesse für den Königsmacher Warwick, jenen trotzig-derben Bauernedelmann, erlahmt bei dem Dichter allmählich, der ihn mit einem Gemeinplatz auf den Lippen sterben lässt. Aus dem ritterlichen, galanten, leichtsinnigen Edward IV. hätte auch wohl mehr gemacht werden können. Aber trotz mancher Mängel und Inkonsequenzen in der Charakterzeichnung, steht diese Historie doch schon hoch über allem, was Kyd, Greene, Peele, Marlowe vorher geleistet hatten.

Autobiographisches kann man aus diesen Dramen wiederum nicht viel herauslesen. Doch scheint mir der zweite Teil ein zunehmendes Gefühl von dichterischer Kraft,

Digitized by Google

eine zunehmende Sicherheit, ja sogar zuweilen — besonders in den Volksscenen — einen gewissen Übermut zu verraten. Im dritten Teil macht sich dagegen etwas Müdigkeit geltend, und im Einklang damit eine Sehnsucht nach stillerem, einfacherem Leben.

Bemerkenswert scheint mir auch die Sympathie, mit der die Rolle Richards von Gloucester behandelt ist. Seine cynisch-ingrimmige, ironisch-sarkastische Redeweise entspricht offenbar einer gewissen Neigung, vielleicht einer verbitterten Stimmung des Dichters. Nicht ohne Teilnahme scheint die Missgestalt, die Verkrüppelung Gloucesters schon hier so betont zu sein. Es liegt nahe Sonette wie No. 37, 89 zu vergleichen, in denen der Dichter sich nicht nur als 'arm' und 'verachtet', sondern geradezu wiederholt als 'lahm' bezeichnet.

Die gewöhnliche Auffassung dieses Ausdrucks ist allerdings die metaphorische. Aber es wäre doch etwas merkwürdig, wenn der Dichter, der sonst *'lame'* nur sehr selten in übertragenem Sinn gebraucht, gerade auf sich selbst mehrfach eine solche Metapher angewendet hätte; auch wäre dann der Vers

89, 2:

Speak of my lameness, and I straight will halt

kaum verständlich (es sei denn, dass man ihn auf die Lahmheit der Versfüsse beziehen wollte, was doch kaum angeht).

Ein, vielleicht nur zeitweiliges körperliches Gebrechen, etwa durch einen Unfall oder eine Krankheit veranlasst, würde sich doch wohl mit der bekannten Äusserung John Aubrey's, dass Shakespeare *'a handsome well shap't man'* war, vereinigen lassen. Auch Lord Byron und Walter Scott konnten trotz ihrer Lahmheit als stattliche, schöne Männer bezeichnet werden.

Merkwürdig ist jedenfalls, dass auch im 66. Sonett auf die Lahmheit angespielt wird *(and strength by limping sway*

Digitized by Google

disabled), sodann dass der alte Diener Adam in *'As you like it'* als hinkend dargestellt wird,[1]) weil Shakespeare bekanntlich gerade diese Rolle gespielt hat.

Sollte etwa der Dichter die Rolle Gloucesters ursprünglich sich selbst auf den Leib geschrieben haben?

Sicher lag in dieser dämonischen Usurpatornatur etwas, das den emporstrebenden, genialen Dichter, diesen räuberischen Parvenu (upstart crow), wie ihn seine Neider bezeichneten, anzog und fesselte. Auch in Shakespeares Leben muss es wenigstens eine Zeit gegeben haben, wo er sich von Familienbanden lossagte, wo er die Liebe abgeschworen hatte, wo er ingrimmig und trotzig sagte: *I am myself alone.*

Beinahe aus der Seele des Dichters gesprochen erscheinen die folgenden Verse aus Richards grossem Monolog (H. VI. C III, 2, 174), welche auch an eine bekannte Hamlet-Stelle erinnern:

> And I, — like one lost in a thorny wood,
> That rends the thorns and is rent with the thorns,
> Seeking a way and straying from the way:
> Not knowing how to find the open air,
> But toiling desperately to find it out, —
> Torment myself to catch the English crown:
> — — — Why, I can smile, and murther whiles I smile,
> And cry 'Content' to that which grieves my heart,
> And wet my cheeks with artificial tears,
> And frame my face to all occasions
> — — I'll play the orator as well as Nestor.

Auch der Dichter musste sich noch durch den Dornenwald einen Weg bahnen, und die Dornen der Geringschätzung,

---

[1]) As you like it II, 7, 129:

> There is an old poor man
> Who after me hath many a weary step
> Limp'd in pure love.

II, 3, 41:

> — — When service should in my old limbs lie lame.

Digitized by Google

der Missgunst und des Neides ritzten ihm gewiss oft die Haut. Auch er strebte nach einer Krone, freilich nur nach einer Dichterkrone. Auch er war ein Meister der Rede und ein Meister der Verstellung. —

Bedeutsam scheint mir noch, dass in diesen Jugenddichtungen mit Vorliebe der Vergleich mit einem hungrigen Adler oder hungrigen Wolf angewandt wird (H. VI. B III, 1, 248, H. VI. C I, 1, 268, Ven. 55, H. VI. B III, 1, 78, H. VI. C I, 4, 5).

Wie ein Stossseufzer aus der Seele des Dichters nehmen sich die Worte Gloucesters (H. VI. C IV, 1, 18) aus: — — *Yet hasty marriage seldom proveth well.* Konnte Shakespeare diese Worte niederschreiben, ohne an seine eigene übereilte Heirat (ohne Aufgebot!) zu denken?

Digitized by Google

IV. Die Komödie der Irrungen.

Die Komödie der Irrungen, am 28. Dez. 1594 aufgeführt, muss schon ein paar Jahre vorher gedichtet sein. Nach Versbau, Stil und Darstellungsweise gehört sie, wie allgemein angenommen wird, zu den Jugend-Dichtungen Shakespeares, obwohl nicht zu den allerfrühesten. Eine schon recht beträchtliche Virtuosität und Gewandtheit in der Diktion und im Versbau, eine gewisse Routine in der Bühnentechnik ist unverkennbar. Die Vorliebe für Stichomythie, für parallelen Satz- und Versbau (z. B. II, 2, 116, 176, IV, 2, 27, V, 63) weist etwa auf die Zeit von H. VI. B, H. VI. C hin, nur scheint der Stil schon etwas ausgebildeter und künstlicher. Antithesen (z. B. I, 1, 125, III, 2, 12, III, 2, 14, V, 87) und Tändeleien mit wiederholten Worten sind beliebt; z. B.

III, 2, 2:

— — shall, Antipholus, [*hate*].
Even in the *spring* of *love*, thy *love-springs* rot?

II, 2, 173:

Be it my *wrong* you are from me exempt,
But *wrong* not that *wrong* with a more contempt.

II, 2, 152:

Who, every *word* by all my *wit* being scann'd,
Want *wit* in all one *word* to understand.

Digitized by Google

Die letztere '*Antimetabole*' hat wohl in Richard III, Verlorener Liebesmüh, Romeo und Julia Parallelen, aber kaum in den frühesten Dramen; vgl. z. B.

Rich. III. III, 1, 85:

> With what his *valour* did enrich his *wit*,
> His *wit* set down to make his *valour* live.

oder LLL II, 1, 59:

> For he hath *wit* to make an ill *shape* good,
> And *shape* to win grace, though he had no *wit*.

Der Wortschatz und die Diktion erinnert einerseits mehrfach an die ersterwähnten Historien, besonders in der ersten Scene, andererseits z. B. in III, 2 an Venus und Adonis und die Jugend-Sonette. Die humoristischen Scenen stehen denen in der Verlorenen Liebesmühe, in den Beiden Veronesern sehr nahe; einige Motive deuten auch schon auf den Sommernachtstraum.

Manche Scenen, besonders die gereimten, verraten deutlich eine schon etwas höhere Stufe der Entwicklung der dichterischen Technik. Auch die Darstellungsweise und Charakterzeichnung der weiblichen Personen, die volleren, weicheren Gefühlstöne, die in diesen Scenen angeschlagen werden, bekunden eine schon etwas gereifte Kunst und Lebensanschauung. Eine genauere Datierung ist misslich, weil diese Posse, offenbar ein Parergon, weniger aus einem Gusse zu sein scheint, wie die zuletzt besprochenen Historien. Aber man wird nicht sehr fehlgehen, wenn man annimmt, dass das Stück noch 1591 begonnen und 1592 fortgesetzt oder überarbeitet wurde.

Als Sh. am zweiten Teil von Heinrich VI. schrieb, muss ihm wenigstens die erste Scene des Lustspiels schon, und zwar lebhaft, vorgeschwebt haben; denn der seltsame Vergleich

H. VI. B III, 2, 411:

> Even as a splitted bark, so sunder we

Digitized by Google

setzt die Situation voraus, die in Aegeons Erzählung geschildert wird:

Err. I, 1, 104:

> Our helpful ship was splitted in the midst,
> So that in this unjust divorce of us,
> Fortune had left to both of us alike
> What to delight in, what to sorrow for.

Und an eben diese Scene wird er gewiss auch kurz vorher gedacht haben:

H. VI. B III, 2, 97:

> The splitting rocks cower'd in the sinking sands.

So ist es denn wohl kein Zufall, wenn in derselben Scene, (H. VI. B. III, 2, 116) ebenso wie in der Komödie der Irrungen der Dichter an Aeneas' (Ascanius') Erzählung von Trojas Fall denkt. Die ersten Worte von Aegeons Erzählung sind ja eine Übersetzung des bekannten '*Infandum, regina, jubes renovare dolorem*'.

Bemerkenswert ist auch, dass in dem Lustspiel (Err. III, 2, 129) ebenso wie in jener Scene der Historie (H. VI. B III, 2, 100) von den '*Kreidefelsen*' Englands gesprochen wird, sonst aber nie bei Shakespeare. Wenn wir bedenken, dass der Dichter, ein Binnenländer, in seiner Jugend und in den ersten Jahren seines Londoner Aufenthalts wahrscheinlich keine oder doch nur seltene Gelegenheit hatte, die südliche Küste Englands zu sehen, werden wir auch diese Anspielung für einen biographischen und chronologischen Fingerzeig halten dürfen, natürlich nur in Verbindung mit anderen schon erwähnten Stellen, die darauf hindeuten, dass Shakespeare um 1590 in der Tat die See aus eigener Anschauung kennen gelernt haben muss. Eine frische Seebrise weht auch sonst durch das Lustspiel (vgl. z. B. Err. IV, 1, 90), und der Dichter weiss sich lebendig in das Getriebe einer Hafenstadt zu versetzen.

Digitized by Google

Die bekannte Anspielung auf den Krieg Frankreichs '*gegen seinen Erben*' (against her heir Err. III, 2, 126) kann die angenommene Datierung bestätigen, aber nicht genauer fixieren. Der Kampf Heinrichs (IV.) von Navarra um die französische Königskrone begann im Herbst 1589 und endete im Sommer 1593; natürlich setzt die Anspielung einen schon geraume Zeit andauernden Krieg voraus, wird also kaum vor 1590, am besten aber in die Jahre 1591—92 passen, als englische Truppen sich am Kampfe beteiligten (Belagerung von Rouen, Winter 1591/92). — In der bekannten Äusserung Henry Chettles über den Dichter, die im Dezember 1592 veröffentlicht wurde, ist von der scherzhaften Anmut (facetious grace) seiner Dichtungen die Rede. Es ist nicht einzusehen, worauf sich diese Worte beziehen sollten, wenn nicht auf die Komödie der Irrungen. Denn die Verlorene Liebesmühe, welche von manchen ohne Grund in das Jahr 1590 verlegt wird, ist sicher, wie noch nachgewiesen werden wird, später entstanden; die beiden Veroneser ebenso. Die scherzhaften Scenen in den Historien können aber nicht eben als anmutig bezeichnet werden, während eine gewisse Grazie mehreren Scenen dieser Posse nicht abzusprechen ist.

Da die Theater in der Zeit von Juli bis Dezember 1592 geschlossen waren, dürfte das Stück schon im ersten Halbjahr 1592 zur Aufführung gekommen sein.

In diesem Zusammenhange mag erwähnt werden, dass in dem Lustspiel eine Karikatur einer zeitgenössischen Persönlichkeit vorzukommen scheint, die gerade im Jahre 1592 wieder viel von sich reden machte.

Im vierten Akt tritt (an Stelle eines Arztes in dem Plautinischen Stück) ein halbverhungerter (vgl. V, 1, 235) Schulmeister als Geisterbeschwörer und Teufelsbanner auf, genannt Dr. Pinch — die einzige Person im ganzen Stück, die einen englischen Namen führt. Der Verfasser und das englische Publikum mussten bei dieser Figur an den berüchtigten 'Doktor' (eigentlich nur M. A.) John Dee (1527

Digitized by Google

bis 1608) denken, einen ganz England bekannten Alchymisten und Geisterbeschwörer, der damals in sehr dürftigen Verhältnissen lebte und sich durch Betteleien bei Gönnern und Freunden erhielt (eine unterm 9. Nov. 1592 an die Königin Elisabeth gerichtete Petition ist noch erhalten, Diction. of National Biogr., John Dee). Dee war im Dezember 1589 nach längerem Aufenthalt auf dem Kontinent nach England zurückgekehrt, vor 1590 kann er nicht wohl in Shakespeares Gesichtskreis getreten sein. Auch hier haben wir also eine Bestätigung der angenommenen Datierung.

Genau passt zu dieser ferner der Umstand, dass trotz dem ganz verschiedenen Ton und Inhalt in der Komödie mehrere Anklänge an den dritten Teil von Heinrich VI. sich finden.

Err. I, 1, 102:

— — We were encounter'd by a mighty *rock*,
Which being violently borne upon
Our helpful *ship* was *splitted* in the midst.

H. VI. C V, 4, 10:

the *ship splits* on the *rock*.

Err. I, 2, 42:

What now? How chance thou art return'd *so soon*?
— Return'd so soon! rather approach'd *too late*.

H. VI. C II, 5, 92:

O boy, thy father gave thee life *too soon*,
And hath bereft thee of thy life *too late*!

Err. II, 2, 30:

When the sun shines let foolish gnats make sport.

H. VI. C II, 6, 9:

And whither fly the gnats but to the sun?

Digitized by Google

Err. III, 2, 45:

O, train me not, sweet *mermaid*, with thy note,
To drown me in thy sister's flood of tears.

H. VI. C. III, 2, 186:

I'll drown more sailors than the mermaid shall.

Err. III, 2, 41:

— if that I am I — — —

H. VI. C V, 6, 83:

I am myself alone.

Dazu kommen noch mehrere Übereinstimmungen in charakteristischen seltenen Wörtern und Ausdrücken, wie *disannul, stale, his goods confiscate, demean.*[1])

Jedenfalls stammt die Komödie aus der Zeit, in welcher Shakespeare seine ersten Triumphe als Bühnendichter feierte. Im Winter 1591/92 machte ja nach dem Zeugnis von Nash der erste Teil von Heinrich VI. volle Häuser, und spätestens im Frühjahr 1592 müssen die anderen beiden Teile aufgeführt worden sein und solchen Erfolg errungen haben, dass der Neid Robert Greenes geweckt wurde.

Aus dem obskuren Komödianten war — vielleicht gar über Nacht — ein angesehener und geschätzter Dramatiker geworden, seiner Truppe als 'Faktotum' unentbehrlich, in seiner äusseren Lebensstellung auch durch die wahrscheinlich sehr erklecklichen Einnahmen und Tantiemen gehoben.

Dass diese veränderte Lebensstellung auch einen Wandel der Stimmung im Gefolge hatte, ist sehr begreiflich. So finden wir denn in der Komödie der Irrungen statt der bisher vorherrschenden Melancholie eine geradezu übermütige Laune. Der Strom von Witzen und Wortspielen, der im letzten Teil der Historien-Trilogie zu versiegen

---

[1]) Das veraltete Verbum *demean* kommt bei Sh. überhaupt nur in H. VI. B (zweimal), H. VI. C (einmal) und Err. (zweimal) vor.

Digitized by Google

drohte, sprudelt wieder kräftig hervor. Die Sprache wird lyrisch-schwungvoller, bilderreicher, kühner, musikalischer, der Dialog lebendiger, die Scenenführung abwechslungsreicher.

Auch bei diesem Stück ist die direkte Quelle noch immer nicht mit Sicherheit festzustellen. Die Haupthandlung, den Plautinischen Menaechmen entnommen, ist mit Motiven verwoben, die aus dem Amphitruo des Plautus entstammen. Dass diese Kombination von Shakespeare selbst herrühren sollte, ist darum nicht recht wahrscheinlich, weil sein Latein zur Lektüre des Plautus im Original doch wohl nicht ausreichte, und Übersetzungen damals noch nicht vorhanden waren.

Daher ist in der Tat wohl die verloren gegangene *'Historie of Error'* als die Quelle Shakespeares anzunehmen.

Unter diesen Umständen ist es schwierig, die poetische Leistung Shakespeares zu beurteilen. Immerhin trägt das ganze Lustspiel so sehr das Gepräge seines Geistes, dass wir im ganzen eine ziemlich freie Bearbeitung annehmen müssen, obwohl an einigen Stellen der Wortlaut dem von Plautus' Menaechmen noch ziemlich nahe steht. Insbesondere entspricht es durchaus dem Geschmack des grossen Dichters, wenn er mit dem Motiv der Todesgefahr Aegeons der Posse einen tragischen Hintergrund giebt (vgl. u. a. die erste Scene des Sommernachtstraums, die letzte Scene der Verlorenen Liebesmühe, die beiden Veroneser, Kaufmann von Venedig, Viel Lärm um Nichts, Wie ihr wollt, Mass für Mass). Zu diesem Motiv (welches übrigens in der Zähmung der Widerspänstigen wiederkehrt) mag Shakespeare, wie von Joh. Groene (Shakespeare-Jahrbuch XXIX — XXX S. 282) vermutet worden ist, durch Chaucers Erzählung des Ritters angeregt worden sein — die Namen Aegeon (vgl. Aegeus) und Aemilia erinnern ja auch an diese Geschichte [1]) — es

[1]) Der Name 'Aegeon' kommt übrigens auch in Rabelais' Gargantua (Livre II, Chap. I) vor.

Digitized by Google

kann aber auch auf Edwards' Stück Damon und Pithias, oder auf Reminiscenzen an die Romeo-Fabel (Romeos Todesgefahr bei seiner Rückkehr nach Verona) und an den Pecorone (die Todesgefahr Ansaldos, des 'Kaufmanns von Venedig') beruhen.

Einigermassen merkwürdig ist ein italienischer Anhauch im Lokalkolorit (die Namen Angelo, Adriana, Luciana, die Äbtissin Emilia, *'Signior Antipholus'*, die Erwähnung von Öl, Balsam, Aquavitae). Einige Scenen erinnern flüchtig an den Kaufmann von Venedig z. B. V, 1, wo von den Gründen der Melancholie Geistesstörung die Rede ist, an Merch. I, 1, oder Err. IV, 1, wo der Epheser Antipholus wegen einer Schuld seines Zwillingsbruders verhaftet wird, an Merch. III, 3.

Leicht denkt man auch an italienische Komödien desselben Ursprungs und ähnlichen Inhalts, z. B. Trissinos Simillimi, Cecchis La moglie, Agnolo Firenzuolas I Lucidi, ohne dass indessen ein direkter oder indirekter Zusammenhang nachweisbar ist.

Ferner ist von P. Wislicenus (Shakespeare-Jahrbücher XIV, 87) an Motive der zuerst von Gower in Versen, dann von Lawrence Twine (1576) in Prosa erzählten Fabel, welche dem Pericles-Drama zu Grunde lag [1]), so wie (von Groene) an den etwas ähnlichen Schluss von Sidneys Arcadia erinnert worden. Auch die Octavian-Sage kann man herbeiziehen. Die letzteren Ähnlichkeiten sind aber zu unbestimmt, um eine litterarische Beeinflussung wahrscheinlich zu machen.

Die Einführung der Luciana (Schwester der *'Mulier'* Adriana) entspricht einerseits der Neigung des Dichters zu symmetrischer Gruppierung der Personen, die sich z. B. in

[1]) Die Verlegung des Schauplatzes von Epidamnum nach Ephesus ist wohl auf diese Geschichte zurückzuführen; ferner das Schiffbruchmotiv, die Trennung und Wiedervereinigung der Familie; die Rolle der Aemilia als Äbtissin — bei Gower ist die verlorene Gattin Priesterin der Diana.

Digitized by Google

der Verlorenen Liebesmühe und im Sommernachtstraum in ganz ähnlicher Weise geltend macht, andererseits dem modernen Geschmack an Liebesscenen. Die Rolle der Buhlerin (Erotium) ist dagegen — was einigermassen charakteristisch ist — ebenso in den Hintergrund geschoben, wie die der Bianca im Othello.

Wiederum aus dem Streben nach Symmetrie ist es zu erklären, dass dem Zwillingspaar von Herren ein Zwillingspaar von Dienern gegenübersteht, ähnlich wie Speed und Launce in den beiden Veronesern.

Andererseits zeigt sich im Verlauf des Stückes die echt englische Vorliebe des Dichters für Familien- und Rührscenen. Wiedervereinigung getrennter Familienglieder, Versöhnung entzweiter oder entfremdeter Ehepaare sind ja Lieblingsmotive in Shakespeare's Dramen. Vielleicht klingen hier persönliche Stimmungen durch. Wie Adriana ihren Gatten mit Eifersucht plagt, wird im letzten Akt mit einer Art von melancholischem Humor erzählt, der auf eigene ähnliche Erfahrungen hindeutet. Die Ermahnungen Lucianas im II. Akt erinnern an die Schlussscene der Bezähmten Widerspenstigen. —

Leider kennen wir die damalige Zusammensetzung von Shakespeares Truppe nicht genau (vgl. Fleay, Chronicle of the London Stage p. 84), so dass sich nicht deutlich erkennen lässt, wie weit der Dichter bei der Bearbeitung der Posse auf die schauspielerischen Kräfte, die zur Verfügung standen, Rücksicht nehmen musste. Es ist aber bemerkenswert, wie ähnlich das Scenarium dem der etwa um dieselbe Zeit gedichteten Komödie von den Beiden Veronesern ist: 1 Herzog, 1 Vater, 3 Frauenrollen, von denen zwei Liebhaberinnen, 2 Amorosi, 2 Clowns, dazu noch ein paar Neben- und Statistenrollen.

In der Verlorenen Liebesmühe, im Sommernachtstraum, in Romeo und Julia ist dieser Grundstock der Gesellschaft auch noch erkennbar, wenngleich um diese Zeit wohl schon durch einige neue Kräfte vermehrt. Die Vermutung ist ge-

Digitized by Google

wiss nicht zu kühn, dass Will Kempe den einen Dromio spielte; der 'Clown' Thomas Pope mag die Rolle des anderen gehabt haben. Für die pathetische Rolle des Aegeon war gewiss der berühmte Tragöde Edward Alleyn am besten geeignet, der doch wohl 1593 noch zu Shakespeares Gesellschaft gehörte.

Da nun weiter aus dem bekannten Dokument vom 15. März 1595 hervorgeht, dass Shakespeare, Burbage und Kempe im Palast von Greenwich am 26. und 28. Dezember 1594 zwei Komödien aufführten, und zwar höchstwahrscheinlich als eine der beiden die Komödie der Irrungen (vgl. Fleay, Chronicle History p. 121), so werden wir gewiss nicht fehlgehen, wenn wir Shakespeare und Burbage die Hauptrollen der beiden Antipholus zuteilen. Den Syrakusaner scheint der Dichter sich selbst zugedacht zu haben, wie aus der grösseren Wärme und der sympathischen Behandlung dieser Rolle hervorgeht.

Die erste Scene des dritten Aktes nun, in welcher der Epheser Antipholus (= Dick Burbage?) vergeblich an der Tür seines eigenen Hauses pocht und Einlass verlangt, während sein Doppelgänger (= Will Shakespeare?) drinnen mit seiner Frau speist, muss dem Publikum jener Zeit einen besonderen Eindruck gemacht haben, denn es entwickelte sich offenbar daraus eine Theateranekdote, die jedermann kennt, deren Ursprung aber noch niemand meines Wissens erkannt hat. In John Manninghams Tagebuch (Diary ed. John Bruce, 1869, p. 39) wird (März 1601) erzählt, dass William Shakespeare eines Abends bei einer hübschen Bürgersfrau Einlass fand, an Stelle des Mimen Richard Burbage, den sie als Richard III. bewundert und eingeladen hatte; als nun Burbage später erschien, sei er an der Tür von Shakespeare abgewiesen worden mit den Worten: Wilhelm der Eroberer sei vor Richard III. gekommen.

Dieser Geschichte kann irgend ein wirkliches Liebesabenteuer zu Grunde liegen; dass dieses sich aber nicht so zugetragen haben kann, wie es erzählt wird, liegt auf

Digitized by Google

der Hand. Die Anekdote leidet an zu grossen Unwahrscheinlichkeiten und ist zu sehr auf den Witz zugespitzt, als dass man ihr irgendwelche Glaubwürdigkeit beimessen könnte.

Die Komödie der Irrungen wurde ungefähr um dieselbe Zeit gespielt wie Richard III. (um 1594); aus Henslowe's Tagebuch (Fleay, History of the Stage p. 96) geht aber auch hervor, dass am 4. Januar 1594 ein (offenbar durchgefallenes) Stück *'William the Conqueror'* aufgeführt wurde, welches wahrscheinlich noch vor Richard III., aber nicht lange vorher, auftauchte und wieder verschwand.[1]) Jene amüsante Geschichte scheint also um 1594—95 aus einer Theateranekdote und einem Theaterwitz zusammengeschweisst worden zu sein, die sehr begreiflicherweise beide auf Will Shakespeare und Dick Burbage bezogen wurden. Sollte etwa unter jener galanten Dame gar ursprünglich die Königin gemeint gewesen sein, die zu Weihnachten 1594 beide nach Greenwich geladen hatte? — Es geht zwar nicht mit Sicherheit, aber doch mit einiger Wahrscheinlichkeit daraus hervor, dass Shakespeare in der Tat den Syrakusaner Antipholus gespielt hat.

Wir werden noch sehen, dass in dieser Figur die ersten Spuren eines Charaktertypus zu finden sind, der nachher in Romeo, Bassanio, Orsino, Troilus u. a. weiter ausgebildet ist und offenbar wenigstens eine Seite von Shakespeare's vielseitigem Wesen widerspiegelt. Schon Ten Brink hat in seinen feinsinnigen Vorlesungen über Shakespeare darauf hingewiesen, dass in jener Scene, wo der Syrakusaner in der fremden Stadt ankommt und sein Los mit dem eines Tropfens im Ocean vergleicht, Erinnerungen des Dichters an sein Eintreffen in London nachzuklingen scheinen.

[1]) Am 19. Juni 1594 wurde das ältere anonyme Drama von Richard III. zum Druck angemeldet, was darauf schliessen lässt, dass Shakespeares Richard III. vorher schon aufgeführt worden war. In Weevers Epigrammen (1595 96), geschrieben, wird auf Shakespeares Richard angespielt.

Digitized by Google

Der Stil der Komödie ist noch ziemlich einfach. Von Euphuismus noch keine Spur. Der Ton in Lylys Komödien ist so verschieden, dass an litterarische Beeinflussung von dieser Seite noch nicht gut zu denken ist (abgesehen vielleicht von einigen Wortspielen). Eher möchte ich eine Verbindungslinie mit Greene's Schauspielen ziehen.

In Henslowes Tagebuch ist unter dem 8. März 1592 zuerst eine Aufführung des höchst moralischen Stückes von Robert Greene (und Thomas Lodge): *'A Looking Glass for London'* verzeichnet (Fleay, Chronicle Historie p. 96). Dieses Drama, wahrscheinlich um 1590/91 verfasst, obwohl erst 1594 gedruckt, war aber schon damals gewiss keine Novität mehr. Eine Stelle daraus, die Erzählung vom Seesturm und Schiffbruch (in Dyce's Ausgabe von Greene's und Peele's Dichtungen S. 139) erinnert so lebhaft an Aegeon's Erzählung in der ersten Scene, dass man wohl annehmen darf, Shakespeare sei durch Greene angeregt worden. Eine Vergleichung beider Erzählungen ist auch darum instruktiv, weil sie trotz leichter Nachahmung doch die Grundverschiedenheit beider Stilarten illustriert.

Bei Greene heisst es z. B. (a. a. O.):

> Scarce had we gone ten leagues from sight of land,
> But lo, an host of black and sable clouds
> Gan to eclipse Lucina's silver face,
> And, with a hurling noise from forth the south
> A gust of wind did rear the billows up, etc., etc.

Bei Shakespeare dagegen (Err. I, 1, 63):

> A league from Epidamnum had we sail'd,
> Before the always-wind-obeying deep
> Gave any tragic instance of our harm:
> But longer did we not retain much hope,
> For what obscured light the heavens did grant
> Did but convey unto our fearful minds
> A doubtful warrant of immediate death.

Während Greene und Lodge, beide vielgereiste Männer, den Seesturm mit einer gewissen Anschaulichkeit und Sach-

Digitized by Google

kenntnis schildern, wird der sonst viel realistischere Shakespeare hier phrasenhaft und begnügt sich mit unbestimmten Andeutungen, offenbar weil er See und Seefahrt damals noch wenig oder gar nicht aus eigener Anschauung kannte. [1]) Dafür verlegt der grössere Dichter aber den Schwerpunkt der Erzählung in die Schilderung von Gemütszuständen und erreicht auf diese Weise doch eine tiefere Wirkung. Bemerkenswert ist ferner, dass der gelehrte Greene selbst bei der Behandlung eines alttestamentarischen Stoffes (es handelt sich um die bekannte Geschichte vom Propheten Jonas) klassisch-mythologische Bilder anbringt, während Shakespeare sogar hier, wo doch der Stoff eine ausgiebige Verwendung antiker Mythologie zuliess, fast gar keinen Gebrauch davon macht.

Sonst glaube ich noch Einwirkung von Greene's Stil in den Liebes- und Eifersuchts-Scenen (z. B. III, 2, IV, 2) zu erkennen. Hier schlägt der Dichter weichere, mehr lyrische Töne an, als früher und nähert sich jedenfalls Greene's Darstellungsweise.

Es klingt beinahe wie Greene'sche Überschwänglichkeit, wenn der Syrakusaner Luciana anschwärmt (III, 2, 45):

> O, train me not, sweet mermaid, with thy note,
> To drown me in thy sister's flood of tears;
> Sing, siren, for thyself, and I will dote:
> Spread o'er the silver waves thy golden hairs,
> And as a bed I'll take them and there lie — —

Ganz ähnliche Phantasien in Greene's Friar Bacon (ed. Dyce p. 165):

> Like Thetis shalt thou wanton on the waves
> And draw the dolphins to thy lovely eyes,
> To dance lavoltas in the purple streams.
> Sirens, with harps and silver psalteries,
> Shall wait with music at thy frigate's stem.

[1]) Aegeons Erzählung des Schiffbruchs zeigt, dass der Dichter von einem wirklichen Schiffbruch nur sehr unvollkommene Vorstellungen hatte.

Digitized by Google

oder in einem Liede aus Greene's Schäferroman **Menaphon** (Dyce p. 287):

> How oft have I descending Titan seen
> His burning locks couch in the sea-queen's lap,
> And beauteous Thetis his red body wrap
> In watery robes, as he her lord had been.

Ein Herzog '*Menaphon*' wird Err. V, 368 erwähnt, ein Name, der sich durch Erinnerung an den gleichnamigen Roman, aber auch an Marlowe's Tamerlan erklärt.

In Greene's (aber auch in Kyd's) Stil sind ferner die stichomythischen gereimten Zwiegespräche, das *'capping of rimes'*, z. B. II, 1, III, 2, IV, 2.

Sodann glaube ich auch in dieser Komödie Einfluss von Sidney's Arcadia-Stil, wenigstens der poetischen Einlagen daraus, zu finden. Die Anwendung von Quatrains in III, 2 dürfte auf das Beispiel von Sidneys lyrischen Zwiegesprächen zurückzuführen sein.

Auch die Bildersprache scheint mir bisweilen von Sidney beeinflusst z. B. II, 2, 176:

> Thou art an *elm*, my husband, I a *vine*,
> Whose weakness married to thy stronger state
> Makes me with thy strength to communicate.

Vgl. Sidney, Arcadia (Poems ed. Grosart III, 15):

> The honest Bridegroome and the bashfull Bride,
> Whose loues may euer bide
> Like to the *elme* and *vine*
> With mutuall embracements them to twyne.[1])

Antithesenspielerei und Wortgetändel im Sidneyschen Stil wurden schon oben erwähnt.

Die Diktion ist im ganzen echt shakespearisch: dieselbe Vorliebe für gehäufte rhetorische Fragen, dieselbe

[1]) Das Gleichnis kommt allerdings auch sonst vor, aber nirgends meines Wissens wieder in so übereinstimmender Verwendung, vgl. meine Schrift Thomas Kyd und sein Kreis S. 43.

Digitized by Google

lebendige und anschauliche Erzählungsweise, derselbe lebhafte Dialog, den wir schon kennen gelernt haben.

Bisweilen erinnert die Sprache etwas an die glänzende Rhetorik und etwas spitzfindige Dialektik in den epischen Dichtungen und in den Sonetten. Auch an charakteristischen wörtlichen Anklängen fehlt es nicht.

Err. II, 2, 214:

Am I in earth, in heaven, or in hell?

Ven. 493:

'O, where am I', quoth she, 'in earth or heaven'?

Auch lässt sich eine Stelle in der vorwurfsvollen Rede der Adriana (II, 2, 115) mit einigen Versen aus Venus und Adonis (433 ff.) vergleichen, wo in ähnlicher Weise die Liebe als durch die fünf Sinne vermittelt dargestellt wird. In derselben Rede klingt ein sophistischer Gedanke an, der in einem der Eifersuchts-Sonette, freilich in ganz anderer Weise, ausgeführt ist:

Err. II, 2, 144:

For if *we two be one* and thou play false,
I do digest the poison of thy flesh,
Being strumpeted by thy contagion.

Sonn. 42, 13:

But here's the joy: *my friend and I are one*;
Sweet flattery! then she loves but me alone.

Aber auch an Lucr. 1072 darf erinnert werden:

I will not poison thee with my attaint

und überhaupt an die Klagen der geschändeten Lucretia. Vergleichen lässt sich ferner:

Err. II, 1, 107:

Would that *alone, alone* he would detain.

Lucr. 795:

But I *alone, alone* must sit and pine.

Digitized by Google

In derselben Scene begegnet ein Vergleich, der in Venus und Adonis weiter ausgeführt ist:

Err. II, 1, 100:

> But, too unruly *deer*, he breaks the *pale*
> And *feeds* from home; poor I am but his stale.[1])

Ven. 229:

> 'Fondling', she saith, 'since I have hemm'd thee here
> Within the circuit of this ivory *pale*,
> I'll be a park, and thou shalt be my *deer*;
> *Feed* where thou wilt, on mountain or in dale.

Noch stärker sind die Anklänge an Venus und Adonis und zugleich an die Liebessonette in einer folgenden Scene (III, 2).

Die Rede der Luciana gemahnt im Gedanken und stellenweise im Wortlaut auffallend an das 139. Sonett:

Err. III, 2, 7:

> Or if you *like elsewhere*, do it by stealth;
> Muffle your false love with some show of blindness:
> Let not my sister read it in your *eye*;
> Be not thy *tongue* thy own shame's orator.

Sonn. 139, 3:

> Wound me not with thine *eye*, but with thy *tongue*;
> Use power with power, and slay me not by art.
> Tell me thou *lov'st elsewhere*, but in my sight,
> Dear heart, forbear to glance thine *eye* aside.

Der Schluss der darauffolgenden Rede des Antipholus Syr. ist wieder ganz im Stil von Ven.:

Err. III, 2, 45:

> O train me not, sweet *mermaid*, with thy *note*,
> To drown me in thy sister's flood of tears.

---

[1]) Die letzten Worte kehren in Cymb. III, 4, 53 wieder:

> Poor I am stale.

Digitized by Google

Ven. 777:

Bewitching like the wanton mermaid's songs.

Err. III, 2, 48:

Spread o'er the silver waves thy *golden hairs*,
And as a *bed* I'll take them and there lie.

Ven. 147:

— — like a nymph, with long dishevell'd hair.

Ven. 51:

Then with her windy sighs and *golden hairs*
To fan and blow them dry again she seeks.

Ven. 191:

I'll make a *shadow* for thee of my *hairs*.

Err. III, 2, 52:

Let *Love*, being *light*, be drowned, if she *sink*!

Ven. 149:

Love is a spirit all compact of fire,
Not gross to *sink*, but *light*, and will aspire.

Man vergleiche ferner die folgenden, für Shakespeare so charakteristischen Häufungen von Epitheta, die nichts weniger als *'ornantia'* sind:

Err. IV, 2, 19:

He is deformed, crooked, old and sere,
Ill-fac'd, worse-bodied, shapeless everywhere;
Vicious, ungentle, foolish, blunt, unkind,
Stigmatical in making, worse in mind.

Ven. 133:

Were I hard-favour'd, foul, or wrinkled-old,
Ill-nurtur'd, crooked, churlish, harsh in voice,
O'erworn, despised, rheumatic, and cold,
Thick-sighted, barren, lean, and lacking juice.

Digitized by Google

Einige Scenen des Lustspiels wenigstens fallen also gewiss in dieselbe Zeit, in welcher Venus und Adonis und die Liebessonette entstanden; und es ist wohl anzunehmen, dass schon um diese Zeit der Dichter die verhängnisvolle Bekanntschaft von '*Sirenen*' gemacht hatte, die er im 119. Sonett reuevoll beklagt, und dass er seiner eigenen Gattin Anlass zu ähnlichen Eifersuchts-Scenen gab, wie sie in diesem Lustspiel dargestellt sind. Nicht ohne Grund wird die Äbtissin (V, 1, 52) mit resignierter Milde die ungesetzliche Liebe bezeichnet haben als 'eine Sünde, die bei jungen Männern sehr im Schwange ist'.

Seine ländliche Heimat scheint der Dichter zur Zeit in der schwülen Grossstadtluft ziemlich vergessen zu haben; selten nur noch stellen sich jene frischen Naturbilder ein, die den ersten Dramen einen eigentümlichen Reiz verliehen. Bedeutsam indessen ist die Klage Adriana's (IV, 2, 27):

> Far from her nest the lapwing cries away;
> My heart prays for him, though my tongue do curse.

Für die Deutung seines eigenen ehelichen Verhältnisses dürfte der Dichter in der Charakterskizze, die er von Adriana entwirft, doch einen Fingerzeig gegeben haben. Die Gattin des Epheser Antipholus ist nicht schlechthin eine Xanthippe wie die 'Mulier' des Plautinischen Lustspiels, sondern eine zwar eifersüchtige, aber auch im Grunde ihres Herzens zärtlich liebende Frau.[1])

Es ist gewiss nicht ohne Bedeutung, wenn Adriana ihr Alter und ihre verblühten Reize, zugleich ihren Mangel an Geist beklagt:

II, 1, 89:

> Hath homely age the alluring beauty took
> From my poor cheek? then he hath wasted it:
> Are my discourses dull? barren my wit?

[1]) Vgl. hier und im folgenden die feinsinnige Studie von H. Isaac über die Komödie der Irrungen im Archiv f. n. Spr. Bd. 70.

Digitized by Google

— — — — My decayed fair
A sunny look of his would soon repair.

Aus dem keifenden Weibe des Plautus hat Shakespeare eine in ihrer Art anziehende und rührende Gestalt geschaffen, und ihr goldene Worte in den Mund gelegt. Sollte der Dichter wirklich bei dieser Schilderung gar nicht an seine eigene Gattin gedacht haben?

Auch der Epheser Antipholus erscheint sympathischer als sein plautinisches Vorbild. Er ist allerdings kein Tugendheld, und trotz seines Protestes wird die Eifersucht der Adriana nicht ganz unbegründet sein; er ist cholerisch und reizbar, tritt aber doch besonnener und männlicher auf als der Bürger Menaechmus, wie er sich denn auch seiner Kriegstaten mit gutem Grunde und bescheidenem Stolze rühmt.

In späteren Dramen hat Shakespeare mit Vorliebe Rührscenen geschrieben, in denen getrennte oder entzweite Ehegatten einander wiederfinden und sich versöhnen: in der Komödie der Irrungen aber unterbleibt die Versöhnungsscene, die man eigentlich erwarten müsste — die Zeit war für solche Gemütsregungen wohl noch nicht gekommen, wenn auch Anwandlungen von Reue und Heimweh wohl schon damals den Dichter beschlichen haben mögen.

Interessanter als der Epheser ist der Syrakusaner Antipholus gezeichnet, wiederum ziemlich abweichend vom Original, dem stoisch-ruhigen, phlegmatischen Reisenden Menaechmus. Er ist ein Träumer und Schwärmer, poetisch beanlagt, voll Interesse für die Bauwerke der Stadt, für die Sitten des fremden Landes, mit einem leichten Hang zur Melancholie. Sowohl bei seinem ersten Auftreten, wie in dem Monolog einer späteren Scene (IV, 3) erinnert er lebhaft an den Sebastian in Was ihr wollt, aber auch an Romeo und Bassanio. Ich sprach oben die Vermutung aus, dass Shakespeare diese Rolle für sich selbst bestimmt hatte.

Die anmutigste Gestalt des Lustspiels ist diejenige, welche offenbar von Shakespeare frei erfunden ist: Luciana,

Digitized by Google

die schöne Schwester der Adriana. Sie erinnert etwas an Greene's sitt- und tugendsame, liebenswürdige und zugleich redegewandte Frauen, ohne dass indessen eine Nachahmung in der Charakterzeichnung angenommen zu werden braucht. Shakespeare hat später diesen Typus noch anziehender geschildert; Viola ist wohl die nächste Geistesverwandte.

Über die possenhaften Bestandteile des Lustspiels ist nicht nötig viel zu sagen. Hier ist der Dichter noch im Fahrwasser der älteren Komödie, wie ja auch aus dem Versmass (doggerel rhymes) hervorgeht; zuweilen gemahnt die Diktion und Darstellungsweise sogar noch an alte, rohe Lustspiele wie Edwards' Damon and Pithias, wo ja Stephano, Will und Jack ähnliche Rollen haben, wie die beiden Dromios. Immerhin sind die Verwechselungsscenen ergötzlich durchgeführt und die Dialoge voll von Witz und Humor. Lylys Komödien '*Alexander and Campaspe*' und '*Endymion*' mögen hier manche Anregung gegeben haben. Auch eine Scene (II, 1) aus Lylys Mydas (1592) ist verglichen worden;[1]) sie erinnert an Dromios Beschreibung des Küchenmädchens in Err. III, 2. Die zum Teil schon recht kunstvollen Wortspiele (earnest, post, suits of durance, understand, dear-deer, Dromio-drone, sore, light, mad — mated, Nell — an ell, rope's end, sheep — ship, steal on, round, dam — damn) sind sämtlich schon von L. Wurth erörtert;[2]) nur das Spiel mit '*marks*' (I, 2, 81) ist übersehen worden; ebenso wie, merkwürdiger weise, *hair* — *heir* (III, 2, 127).

[1]) L. Wurth. Das Wortspiel bei Shakespere S. 181, Hense, Shakespeare-Jahrbuch VIII, 250 ff.

[2]) L. Wurth (S. 231) ist der Ansicht, dass die Wortspiele auf eine spätere Zeit hinweisen, als die übrigen Kriterien vermuten lassen.

Digitized by Google

V. Shakespeare in Italien?

Obwohl die dürftigen Nachrichten, welche von dem Leben Shakespeares Kunde geben, über eine italienische Reise des Dichters nichts verlauten lassen, so hat sich doch die Überzeugung, dass der Schöpfer von Romeo und Julia das Wunderland der Schönheit in der Tat geschaut hat, bei Shakespeare-Forschern mehr und mehr befestigt. Mehrere auffallende Tatsachen sind in neuerer Zeit ans Licht gezogen worden, welche diese Folgerung mindestens sehr nahe legen. Die Gründe, welche für diese Annahme sich vorbringen lassen und zum grossen Teil schon früher vorgebracht wurden,[1]) sind im wesentlichen folgende:

Zunächst eine gewisse obwohl beschränkte Kenntnis der italienischen Umgangssprache, die Shakespeare in einigen Dramen verrät. Er gebraucht Lehnwörter wie *gondola*, *mercatante*, *nuncio* die sonst nicht üblich sind, flickt gelegentlich, besonders in der Zähmung der Widerspänstigen, italienische Wörter und Wendungen ein, wie *basta! con tutto il cuore ben trovato, alla nostra casa ben venuto, mi perdonate* auch vulgäre Flüche wie *cazzo*, einmal sogar in der Verlorenen Liebesmühe einen sprüchwörtlichen Vers:

Venetia, Venetia,
Chi non ti vede, non ti pretia.

[1]) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch VIII, 47 ff., XIII, 136 ff., XIV, 156 ff., XV, 230 ff.

Digitized by Google

Dagegen citiert er nie einen Vers aus einem italienischen Dichter und erwähnt von italienischen Dichtern nur Petrarca.

Es gab nun aber damals schon eine italienische Kolonie in London, auch einen italienischen Sprachmeister John Florio; man könnte also vielleicht annehmen, dass Shakespeare sich solche Sprachkenntnis auch in London angeeignet.

Eine Menge italienischer und italienisch klingender Personennamen ist in den Dramen verwendet, zum Teil mit mehr oder weniger üblichen übereinstimmend, zum Teil, wie es scheint vom Dichter neugebildet, manche aus den Novellen und sonstigen Quellen entnommen, manche aber offenbar von Shakespeare erst eingeführt (z. B. *Orsino, Lodovico, Bentivolio, Vincentio, Leonardo, Miranda, Bianca, Claudio, Bernardo, Prospero, Baptista Minola, Hortensio, Silvia, Adriana, Gratiano*) sämtlich wirklich üblichen italienischen Familien- oder Taufnamen entsprechend. Der Mohr von Venedig ist in der Originalnovelle unbenannt: Shakespeare giebt ihm den Namen *Othello*, der weder aus der Geschichte, noch aus der Litteratur bekannt ist.

Otello war aber nachweislich in der Tat ein im XVI. Jhd. in Venedig üblicher Familienname. Das Gleiche gilt von dem Namen *Gobbo* 'ein Buckliger' im Kaufmann von Venedig, der an den *Gobbo di Rialto* gemahnt.

Die Namen *Bassanio* und *Salarino* erinnern an den der Stadt *Bassano*, unweit Venedig (auch eines darnach benannten Malers), und an den Ort *Salorino* in der italienischen Schweiz (möglicherweise auch als Personenname verwandt). Namen, wie *Biondello, Trinculo, Benvolio, Malvolio* sind ganz im Geist der italienischen Sprache gebildet, ebenso *Nerissa* (= *Nericcia?*). *Petruchio* (= *Petruccio*) ist eine familiäre Koseform von *Pietro*.

Shakespeare betont meistens richtig, aber allerdings falsch *Rómeo, Desdemóna, Stepháno*, während die richtige italienische Accentuation *Roméo, Desdémona, Stéphano* ver-

Digitized by Google

langt; es ist indessen zu bedenken, dass diese Namen eben sehr seltene sind, die Shakespeare wohl auf litterarischem Wege kennen lernte. —

Die Hauptbeweismomente für Shakespeares Aufenthalt in Italien liegen aber in dem italienischen Lokalkolorit seiner Dramen.

Natürlich ist bei der Beurteilung abzusehen von modernen Dekorationskünsten und nur der Text in Rechnung zu ziehen. Es ist auch sorgfältig zu unterscheiden zwischen dem, was der Dichter aus seinen Quellen entnommen, und was er selbständig hinzugefügt hat, und nur das Letztere als Beweismaterial zu verwenden.

Anderseits ist zu bedenken, dass Shakespeares geographische Kenntnisse im allgemeinen sehr mangelhafte waren, dass er sich wenig Mühe gab die Lokalfarbe dem Schauplatz der Dramen entsprechend zu gestalten, dass er z. B. ein norwegisches Heer durch Dänemark nach Polen marschieren lässt, dass er von Löwen und Palmen und Olivenhainen in den Ardennen spricht (Wie es Euch gefällt) und von einer Küste von Böhmen (Wintermärchen). Auch ist in Betracht zu ziehen, dass es damals (wenigstens vor 1600) Reisehandbücher und Beschreibungen noch nicht gab, ebensowenig Geographiewerke oder Konversationslexika, Zeitungen oder illustrierte Journale, um daraus Rat zu schöpfen, und Anschauungen von fernen Gegenden zu gewinnen. Man darf also nicht den modernen Massstab an die Lokalschilderungen in den Dramen Shakespeares anlegen. Auch der Vergleich mit Schillers Wilhelm Tell z. B., in welchem ja die Schweiz im wesentlichen richtig geschildert ist, obwohl Schiller nie dort gewesen, ist nicht zutreffend. Schiller hatte ja allerhand Hülfsmittel zur Verfügung und konnte jederzeit bei sehr gebildeten Personen, die in der Schweiz gewesen waren, z. B. bei Goethe, Auskunft erhalten. Aber in Schillers Geisterseher oder im Fiesco ist entschieden weniger Lokalfarbe als im Kaufmann von Venedig, oder Othello, oder Romeo und Julia.

Digitized by Google

Wer nun Shakespeares italienische Dramen z. B. mit dem Hamlet, oder mit Maass für Maass, oder mit dem Wintermärchen, oder mit Was Ihr wollt vergleicht, der wird unschwer finden, dass der Dichter, was Örtlichkeiten, Scenerie, Kostüm, Sitten, Lebensweise betrifft, in Oberitalien viel besser zu Hause ist, als in Dänemark, oder Illyrien, oder Sicilien, oder Österreich (Wien). Ja, selbst die Stücke, welche in Frankreich spielen, wie Ende gut, Alles gut, Verlorene Liebesmühe, Wie es Euch gefällt, stehen in dieser Beziehung hinter den meisten italienischen Dramen zurück, wie schon aus dem Fehlen von Ortsnamen hervorgeht.

Besonders instruktiv ist die Vergleichung mit dem Hamlet. Mehrere Kollegen Shakespeares hatten sich ja in den 80er Jahren des XVI. Jahrhunderts (1586) auf einer Kunstreise längere Zeit in Helsingör aufgehalten. Unser Dichter hatte also gute Gelegenheit über Örtlichkeiten und Verhältnisse von Dänemark Auskunft zu erhalten, und hat diese offenbar auch benutzt. Die Lage und Bauart des Schlosses Helsingör ist im ganzen zutreffend geschildert oder angedeutet. Und doch, wohl jeder der Helsingör aus eigener Anschauung kennt und die Geisterscenen des Hamlet aufmerksam liest, wird zur Überzeugung kommen, dass der Dichter selbst nicht dort gewesen sein kann (vgl. Haml. I, 1, 167, I, 4, 70). Im übrigen aber kann von einem specifisch dänischen Lokalkolorit im Hamlet nicht die Rede sein, abgesehen von den Namen Rosenkrantz und Güldenstern (Anglia N. F. II, 325).

Ganz anders die italienischen Dramen.

Besonders in den Schauspielen, welche nach Venedig und Padua verlegt sind, entwickelt Shakespeare mannigfache Spezialkenntnisse von Örtlichkeiten, wie man sonst nur von einem, der ein fremdes Land selbst bereist hat, erwarten kann. So wird im Kaufmann von Venedig der Rialto (nicht sowohl die Brücke, als der gleichnamige Platz daneben) als der Ort genannt, wo Geschäfte gemacht und Neuigkeiten ausgetauscht werden. Was heute der Markus-

Digitized by Google

platz für Venedig, war damals in der Tat der Rialto-Platz, heute die *'Erberia'* genannt, auf der noch jetzt die Säule mit dem *'Gobbo di Rialto'* zu sehen ist. Die Erwähnung der *'Senatoren'* und der Titel *'Magnifico'* ist für venetianische Verhältnisse zutreffend. Belmont, Portias Wohnsitz, wird vom Dichter (abweichend von der Originalnovelle) bezeichnet als zwischen Padua und Venedig gelegen, und zwar 20 (englische oder italienische) Meilen von Venedig, in der Nähe eines *'Traject'* (alte Ausgg. *tranect*) oder einer Fähre (= *traghetto*), in der Nähe eines Nonnenklosters. Diese Ortsangaben treffen, wie von K. Elze und Th. Elze ermittelt worden ist, auf den Ort Strà an der Brenta zu, wo damals in der Tat Paläste und Villen von reichen Venetianern lagen.

Der Dichter weiss ferner, dass Padua zur Republik Venedig gehört; er erwähnt in der Widerspänstigen Zähmung eine Kirche zu St. Lucas in Padua, übereinstimmend mit der Wirklichkeit, was indessen zufällig getroffen sein kann.[1]) Er scheint auch den Einfluss zu kennen, den ein Paduaner Professor der Rechtsgelahrtheit, Dr. Descalzio, in jener Zeit auf die Rechtsprechung in Venedig ausübte, wie aus der Figur des Dr. Bellario im Kaufmann von Venedig zu entnehmen ist.

Er weiss sodann, dass Mantua nicht sehr weit von Verona, Padua, Venedig entfernt ist (Romeo und Julia, Zähmung der Widerspänstigen), während er über die Entfernung dieser Stadt von Mailand und über den Weg dorthin allerdings keine klaren oder zutreffenden Vorstellungen hat (Die Beiden Veroneser); auch dass Mantua zu einem besonderen Herzogtum gehört (Zähmung der Widerspänstigen). In Mantua regierte damals (1587—1612) der Herzog Vincenzio Gonzaga, der auch den Titel eines Markgrafen von Montferrat führte (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 165). In

[1]) Immerhin ist der Name des Heiligen Lukas für Padua charakteristisch, da die Paduaner sich rühmten die Gebeine gerade dieses Heiligen in Besitz zu haben.

Digitized by Google

Maass für Maass tritt ein Herzog Vincentio auf (abweichend von der Quelle); im Kaufmann von Venedig wird ein Marquis von Montferrat erwähnt, im Hamlet ein Herzog Gonzago. Im Hamlet ist bekanntlich von einer Mordtat die Rede, die an einem *'Herzog Gonzago'* verübt wurde. Ein Neffe desselben, so wird die Geschichte dort dargestellt, habe den Gonzago beim Nachmittagsschlaf im Garten ermordet, um in den Besitz seines Vermögens (*estate*) und seiner Witwe zu gelangen. Nun war gerade zu Shakespeares Zeit (Mai 1592) in der Tat ein *'Gonzaga'* ermordet worden, allerdings nicht der Herzog selbst, sondern ein Verwandter desselben, der Marchese Alfonso Gonzaga, der in der Nähe von Mantua auf dem Lande (Villa Gamberedolo) lebte. Und zwar war der Mord in der Tat um die Mittagszeit ausgeführt worden. Der allgemeine Verdacht der Mordanstiftung fiel, und gewiss mit Recht, auf den Brudersohn des Ermordeten, den Marchese Rudolf von Castiglione, der den Oheim beerben wollte. In der Tat hielt dieser Neffe danach die Witwe und Tochter des Ermordeten eine Zeit lang förmlich gefangen und wollte die Tochter zur Ehe zwingen, woran er aber durch seinen Tod verhindert wurde (Januar 1593). Namen und Tatsachen stimmen zum Teil so auffallend, dass man annehmen muss, Shakespeare habe von jener Mordtat irgendwie Kunde erhalten (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 170).

Der Dichter rühmt ferner (im Wintermärchen V, 1, 106) die Kunst des Malers und Bildhauers Giulio Romano, dessen Wirksamkeit hauptsächlich in Mantua lag; und merkwürdigerweise stimmt, wie schon K. Elze bemerkte, das Urteil, welches an dieser Stelle über seine Werke gefällt wird, im Gedanken auffallend überein mit der lateinischen Grabschrift Giulio Romanos, die jetzt nicht mehr erhalten ist, aber von Vasari in seiner Lebensbeschreibung Giulio Romanos mitgeteilt wurde.[1])

[1]) Die Grabschrift lautete nach Vasari:

Digitized by Google

Man könnte zur Not annehmen, dass der Dichter nur nach Hörensagen urteilte, oder dass er Kopien von Gemälden Giulio Romanos in London zu Gesicht bekommen habe. Aber er rühmt ja den Künstler gerade als Bildhauer, während er im allgemeinen nur als Maler bekannt ist. Spricht dieser Umstand nicht gegen Autopsie, wie einige Kritiker meinten? Im Gegenteil; es zeigt sich auch hier wieder, dass Shakespeare mit besserer Sachkenntnis urteilte, als manche seiner Kritiker. Schon aus der Grabschrift geht hervor, dass Giulio Romano auch als Bildhauer berühmt war. Überdies sind noch heutzutage in der Kirche San Andrea zu Mantua zwei nach Zeichnungen von Giulio Romano angefertigte Grabdenkmäler zu sehen (Grabmal des Pietro Strozzi und eines Grafen Andreasi, Baedekers Oberitalien, 1891 S. 195).

Über Verona scheint der Dichter weniger gut unterrichtet zu sein. Irrig wird es in den beiden Veronesern so dargestellt, als ob der Fluss, an dem Verona liegt, von der Meeresflut und Ebbe abhängig wäre, etwa wie die Themse bei London, und als ob man von Verona nach Mailand zu Schiffe fahren könnte. Indessen dies Lustspiel ist ja keine Originaldichtung Shakespeares, sondern auf Grund eines älteren Stückes, wie es scheint, etwas flüchtig von ihm bearbeitet; es könnte ja auch, zum Teil wenigstens, vor eine eventuelle italienische Reise fallen.

Wenn man noch bedenkt, wie falsche und unvoll-

Videbat Juppiter corpora sculpta pictaque
Spirare, et aedes mortalium aequarier coelo
Julii virtute romani: tunc iratus
Concilio divorum omnium vocato
Illum e terris sustulit, quod pati nequiret
Vinci aut aequari ab homine terrigena.

Im Wintermärchen wird 'Julio Romano' bezeichnet als 'that rare Italian master, who had he himself eternity and could put breath into his work, would beguile Nature of her custom, so perfectly he is her ape'.

Digitized by Google

kommene Vorstellungen selbst sehr gebildete und gescheute Reisende trotz aller Karten und Reisehandbücher oft von durchreisten Orten und Gegenden mit nach Hause bringen, wird man es trotz dieser Irrtümer nicht für unmöglich halten, dass der Dichter, für den es solche Hilfsmittel nicht gab, Verona wirklich gesehen.

Romeo und Julia enthält keine solchen Verstösse, aber allerdings auch nicht viel charakteristisches Lokalkolorit, was Örtlichkeiten und Äusserlichkeiten betrifft. Immerhin stimmt es mit der Wirklichkeit überein, dass in Verona die Sonne über hohen Bergen aufgeht (Rom. III, 5, 10). Auch der Granatapfelbaum in derselben Scene ist zutreffend und charakteristisch, weniger der Sycomorenhain in der ersten Scene. Dass Julia in der Kirche von St. Peter getraut werden soll, kann zufällig getroffen sein. Es gab damals in Verona in der Tat eine Kirche San Pietro (di Castello), aber ebenso auch in den meisten anderen grösseren Städten Italiens. In der poetischen Erzählung, welche Shakespeares Liebestragödie zu Grunde liegt, ist indessen an entsprechender Stelle eine Kirche des heiligen Franciscus genannt, welche zwar früher, aber nicht mehr zu Shakespeares Zeit existierte, wie Th. Elze ermittelt hat.

Es sieht also doch so aus, als wenn der Dichter den Namen modernen Verhältnissen entsprechend geändert hätte.

Aber nicht bloss in solchen Einzelheiten und Äusserlichkeiten, sondern vielmehr in der Gesamtfärbung stehen die besseren von Shakespeares italienischen Dramen im Einklang mit der Wirklichkeit. Wir haben wirklich italienisches Leben und zum Teil auch echt-italienische Charaktere vor uns. Die Klöster und Eremitenklausen, die Heiligenschreine und Engelsbilder, die Serenaden und Maskeraden, die Balkonscene in Romeo und Julia, die Mondscheinnacht im Kaufmann von Venedig, die Entführungen in der Gondel (Kaufmann von Venedig, Othello), die Ratssitzung des Dogen und der Senatoren im Othello, dann das üppige Leben der Studenten in Padua, der Reichtum und

Digitized by Google

Luxus der Bürger (Zähmung der Widerspänstigen), das Räuberwesen in der Lombardei (Veroneser) — das alles entspricht wirklichen Verhältnissen, Sitten und Lebensgewohnheiten der italienischen Spätrenaissance. Eine Anzahl unscheinbarer, aber doch charakteristischer Züge zeugt für die intime Vertrautheit des Dichters mit italienischen Zuständen. Ein echt italienisches Genrebild ist es z. B., wenn im Romeo die Amme Julias sich ihren Fächer von dem Diener Peter nachtragen lässt. Dass im Kaufmann von Venedig der alte Gobbo dem Dienstherren seines Sohnes ein paar Tauben zum Geschenk bringt, entspricht ebenfalls mehr italienischer als englischer Sitte. Porzia giebt vor zu einer Andachtsübung in ein Kloster gehen zu wollen und betet auf der Heimreise bei den verschiedenen Kreuzen am Wege. Der alte Capulet — er allein — schwört bei der Hostie (God's bread), wie es Italiener noch heute tun. Nur im Romeo wird Ketzerverbrennung erwähnt (I, 2), nur in Romeo und Othello das Fegefeuer ausdrücklich genannt.

Dass das Lokalkolorit mitunter durch Einmengung englischer Vorstellungen gestört wird, besonders in den beiden Veronesern, ist natürlich kein ins Gewicht fallendes Gegenargument. In Romeo und Julia, und im Kaufmann von Venedig ist dies übrigens doch nur in geringem Grade der Fall.

Auch Eindrücke der bildenden Kunst (die ja in England damals noch sehr wenig entwickelt und fast durchaus auf Porträtmalerei beschränkt war), scheinen auf den Dichter gewirkt zu haben. Öfters ist in den Dramen von Gemälden, Statuen, alabasternen Grabmälern, Marmorgrüften die Rede.

Im Vorspiel zur Zähmung der Widerspänstigen werden lüsterne Bilder geschildert, welche mythologische Scenen darstellen: Jupiter und Io, Daphne von Apollo verfolgt, Venus den Adonis belauschend. Solche Bilder waren nun gerade im Geschmack der italienischen Spätrenaissance, ins-

Digitized by Google

besondere auch Giulio Romanos. Correggios Io z. B. war damals noch in Mailand; Apollo und Daphne ist z. B. von Andrea del Sarto (Florenz, Palazzo Corsini), und von Giorgione (Schiavone?) (Venedig, Seminario patriarcale) gemalt worden, Venus und Adonis von Tirian (Original jetzt in Madrid, alte Kopie in London, National Gallery). Sebastian del Piombo hat den Tod des Adonis gemalt (jetzt in den Uffizien in Florenz). Ein Gemälde, auf dem Venus nackt auf weissem Linnen ruhend dargestellt wird, scheint dem Dichter nicht nur in Venus und Adonis, sondern auch in einer berühmten Scene des Cymbeline (II, 2) vorgeschwebt zu haben; es ist an bekannte Gemälde Tizians (in der Tribuna der Uffizien zu Florenz) erinnert worden.

Aber auch Giulio Romano hat die Scenen von Jupiter und Io, Apollo und Daphne, Venus und Adonis, den Tod des Adonis gezeichnet oder gemalt (C. d' Arco, Istoria della vita e delle opere di G. P. Romano, Mantova 1838, Append. XLV). In dem epischen Gedicht von Lucretia wird ein Cyclus von Gemälden, Scenen aus dem trojanischen Krieg darstellend, geschildert. Die Schilderungen passen zum Teil auf die leider nur unvollkommen und unvollständig erhaltenen Fresken Giulio Romano's im herzoglichen Palast zu Mantua, welche Scenen aus dem trojanischen Krieg illustrieren (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXX 253). Der Zufall spielt allerdings mitunter wunderbar, aber es wäre doch ein höchst merkwürdiger Zufall, wenn der grosse Dichter, ohne je selbst in Mantua gewesen zu sein, nicht nur so mannigfache mit dieser Stadt zusammenhängende Kenntnisse gezeigt, sondern auch den Mantuaner Maler Giulio Romano so treffend und mit der Grabschrift übereinstimmend charakterisiert hätte, wenn er ausserdem ohne Autopsie mehrfach Bilder beschrieben hätte, die gerade mit italienischen Renaissance-Gemälden, insbesondere mit den von Giulio Romano in Mantua gemalten nicht bloss im Sujet und Charakter, sondern, soweit ersichtlich, auch in der Darstellungsweise übereinstimmten.

Digitized by Google

Shakespeares Phantasie scheint auch sonst zuweilen durch mythologische Gemälde angeregt zu sein, und merkwürdigerweise stossen wir immer wieder auf solche Scenen, die Giulio Romano gemalt hat: Venus auf ihrem Wagen von Tauben gezogen (Ven. und Adonis), Pluto, dem Spiel des Orpheus lauschend (Lucr. 553), Diana und Actaeon, Sturz des Phaethon, Gigantenkampf, Apollo und Satyrn auf einem Bilde nebeneinander (vgl. Hamlet: Hyperion to a Satyr), die Schmiede Vulkans. Die entsprechenden Gemälde sind sämtlich im Vasari und bei dem Conte d'Arco in seiner Biographie von Giulio Romano verzeichnet. Allerdings waren die meisten dieser Scenen allgemein geläufig, und Shakespeare durch seine Ovid-Studien vertraut. Auch gab es wohl in England öfters ähnliche Darstellungen auf Wandteppichen und dergleichen. Immerhin ist es merkwürdig, dass solche mythologische Scenen bei dem ungelehrten Shakespeare meist anschaulicher sind, als bei den Akademikern.

Von Giulio Romano wenigstens muss Shakespeare doch wohl etwas mehr gewusst haben, als den Namen. Nun soll allerdings ein englischer Maler, Isaac Oliver (1556 geboren) schon zu jener Zeit italienische Gemälde kopiert haben. Es bleibt also immerhin die Möglichkeit, dass der Dichter auch in England künstlerische Anregungen erhalten hat. Dass aber Isaac Oliver sich gerade Romanos Gemälde ausgesucht haben sollte, ist recht unwahrscheinlich.

Wenn man nun angesichts aller solcher Kenntnisse von italienischen Örtlichkeiten, italienischer Natur, Lebensweise, Kunst und Sprache, die der Dichter entwickelt, an der Annahme festhält, dass er nur aus Schriften und mündlichen Mitteilungen von Italien Kunde erhielt, so heisst dies an Stelle einer mit einem Schlage alles erklärenden und gar nicht unwahrscheinlichen Hypothese, eine Reihe von mehr oder minder unwahrscheinlichen Einzelhypothesen setzen.

Denn man müsste doch dann annehmen, dass Shakespeare bei den meisten seiner italienischen Dramen, deren Ab-

Digitized by Google

fassungszeit um mehr als 10 Jahre auseinanderliegt, von denen einige, z. B. das Wintermärchen, gewiss in Stratford gedichtet sind, landeskundige Berater zur Seite gehabt und zugezogen hätte; man müsste bei diesen grosse Darstellungsgabe, bei dem Dichter selbst aber eine ganz wunderbare Fähigkeit voraussetzen, sich in nie gesehene Orte und Verhältnisse hineinzuleben; man müsste wohl auch annehmen, dass er den Vasari im Original studiert hätte.

Und was sollte den Dichter bestimmt haben, gerade bei den italienischen Dramen von seiner sonstigen genialen Sorglosigkeit in Bezug auf Lokalkolorit abzugehen?

Wie unwahrscheinlich, dass ein Dichter, wie Shakespeare, für ein Publikum, wie das damalige englische, mosaikartig allerhand mühsam gesammelte Einzelkenntnisse verarbeitet, und dass er auf diese Weise so einheitliche, stimmungsvolle Dichtungen zu Stande gebracht haben soll, wie Romeo und Julia, wie den Kaufmann von Venedig, wie Othello!

Die Zähmung der Widerspänstigen (um auch ein unbedeutenderes Drama zu nennen) ist von Shakespeare, wie allgemein bekannt, nach einer älteren Posse bearbeitet, in welcher der Schauplatz Athen ist. Shakespeare verlegt ihn nach Padua, und muss infolgedessen nicht nur durchgehend italienische Personennamen und Ortsnamen einführen, sondern auch die Darstellung der Verhältnisse ändern. Wie beschwerlich für einen, der Italien nur aus Büchern, oder vom Hörensagen kennen soll! Ein leichtes Spiel der Phantasie dagegen für einen, der in Oberitalien gewesen war.

Bekanntlich waren italienische Reisen schon damals bei den Litteraten und Schauspielern Englands gar nichts Ungewöhnliches. Dass Shakespeare Seereisen gemacht hat, geht zudem aus mehreren Stellen der Dramen hervor, welche die hohe See und das Leben auf einem Schiffe mit grosser Anschaulichkeit schildern. In den ersten Dramen ist von solchen Erfahrungen, wie wir gesehen haben, noch nichts

Digitized by Google

zu spüren. Im König Lear hat der Dichter die Dover-Klippe offenbar nach eigener Anschauung geschildert.

Manche Sonette deuten auf grössere Reisen hin, die der Dichter gemacht hat (44, 110, 113), andere weisen auf einen längeren Aufenthalt in der Nähe hoher Berge hin (33), in einem Land der Ruinen, Statuen, Marmorpaläste (55, 64. vgl. Lucr. 944), in einem *'Reich der Küste'*, wo dem Meere fester Boden abgewonnen worden ist (64). Freilich lassen sich alle diese Anspielungen zur Not auch anders deuten; die letzte würde z. B. auf Holland eben so gut, wie auf die italienischen Niederlande passen.

In den Dramen wird, wenn von Reisen die Rede ist, Oberitalien und namentlich Venedig mit besonderer Vorliebe erwähnt, so in der ersten Scene von König Johann, in der Verlorenen Liebesmühe (IV, 2), in Wie es euch gefällt (IV, 1). Von Gegenden und Orten Oberitaliens wird mit besonderer Wärme gesprochen. So wird bei der Erwähnung von Venedig hinzugefügt: *'jenes angenehme (pleasant) Land'* (Rich. II, IV, 1), die Städtenamen Verona, Padua, Mailand, werden mit dem Epitheton *'fair'* bedacht, welches auf englische Städte nicht angewandt wird; die Lombardei wird als der fruchtbare Garten Italiens bezeichnet (Zähmung der Widerspänstigen I, 1).

Endlich ist noch in diesem Zusammenhange zu erwähnen, dass der Dichter ja auch die französische Umgangssprache einigermassen beherrscht, dass er französische Sitten und Charaktere mit gewisser Sachkenntnis andeutet oder darstellt (Verlorene Liebesmühe, Ende gut, alles gut, Lustige Weiber von Windsor, vgl. z. B. *'French brawl'* in LLL., *cardecue = quart d'écu* in All's well), dass er im letzten Akt von Heinrich V. die verwüsteten Fluren Frankreichs anschaulich schildert, so wie sie etwa zur Zeit der Bürgerkriege 1592 93 ausgesehen haben müssen, dass er die Namen des Marschalls Biron, des Herzogs von Longueville und des Herzogs du Maine kennt, die in diesem Kriege, be-

Digitized by Google

sonders im Jahre 1592 hervorragende Rollen spielten (Verlorene Liebesmühe).

Alle diese Momente zusammengenommen liefern noch keinen strikten Beweis, jedenfalls zeigen sie aber, dass hier mehr als eine vage Vermutung, dass eine Hypothese vorliegt, die Anspruch auf einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit macht.

Die Hypothese würde noch manches andere erklären, z. B. den merkwürdigen Umstand, dass der Dichter überhaupt bei Dramen, die im Auslande spielen, gern etwas modern-italienische Färbung anbringt; sie würde ferner vielleicht ein Licht werfen auf die immer noch mysteriöse Figur der *'schwarzen Frau'*, die ganz wie eine Italienerin geschildert ist, sie würde Dramen, wie Antonius und Cleopatra, Ende gut, alles gut und Cymbeline als eine Art poetischer Beichte erscheinen lassen; vor allem würde sie aber die merkwürdige Stilwandelung begreiflich machen, welche um das Jahr 1592 in den Dichtungen Shakespeares sich vollzieht. In den Sommer und Herbst 1592 müssten wir, wenn nicht alles trügt, die italienische Reise verlegen.

Ohne jene Hypothese würden wir vor einem psychologischen Rätsel stehen. Es wäre ohne die Geschmacksläuterung, welche eine solche Reise bewirkte, allerdings kaum zu verstehen, wie aus dem Dichter des Titus Andronicus in so kurzer Zeit der Dichter von Romeo und Julia wurde, und der Zweifel englischer Kritiker an der Identität beider wäre vollauf berechtigt. Der Stilunterschied ist in der Tat beinahe so gross wie zwischen dem Götz von Berlichingen und Goethes Tasso.

Digitized by Google

VI. Venus und Adonis.

Wenn wir von den ersten Dramen Shakespeares zu seiner epischen Dichtung von Venus und Adonis übergehen, können wir nicht umhin einen bedeutenden Fortschritt in der Entwickelung der dichterischen Kunst wahrzunehmen. Schon aus diesem Grunde hätte dies Gedicht nicht zu früh angesetzt werden dürfen. Mit ziemlicher Sicherheit können wir annehmen, dass es im Sommer 1592 verfasst ist (vgl. Engl. Stud. XIX, 352). Wir haben das Gefühl, als wenn wir aus kahler Aprillandschaft auf einmal in wonnigen, blühenden Mai geraten.

Die Sprache wird weicher, geschmeidiger, volltönender, kunstvoller, aber auch künstlicher: Antithesen, Kontraste, Oxymora, Concetti, Wortspielereien, Metaphern, Vergleiche wuchern hier schon üppig; ein zierlicher Parallelismus im Satzbau herrscht vor.

Fast alle die Stilkünste und Künsteleien, die in den Dramen allmählich sich ausbilden, sind jetzt schon voll entwickelt. Die Darstellung ist farbenreicher, anschaulicher, malerischer.

Wir werden an mythologische Gemälde von Rubens erinnert: italienische Schule, aber germanischer Geist. Auch Venus und Adonis ist ein echtes Produkt der Spätrenaissance, die schon in den Barockstil übergeht. Die üppige Sinnlichkeit der Darstellung ist nicht ganz frei von lüsternem

Digitized by Google

Behagen. Die preciöse Zierlichkeit der Sprache nähert sich dem Marinismus.

Die Geschichte von Venus und Adonis war im 16. Jahrhundert ein sehr beliebter Vorwurf für Maler und Dichter.

In England hatte z. B. Spenser ihr mehrere Strophen in seiner 'Feenkönigin' gewidmet. Henry Constable hatte sie einfacher, kürzer und zarter, freilich auch bei weitem nicht so effektvoll behandelt. Ob Shakespeare diese Dichtungen gekannt hat, ist aber zweifelhaft.

Er wendete das in jener Zeit, besonders bei Elegieen, sehr beliebte Versmass der 6zeiligen Strophe an.

Die Darstellung ist sehr lebendig und dramatisch. Ohne Einleitung führt der Dichter sofort mitten in die Situation hinein, ähnlich wie Spenser im ersten Gesang der Feenkönigin. Er bietet weniger eine fortlaufende Erzählung als vielmehr eine Schilderung von Situationen, dramatischen Scenen, Natur- und Genrebildern, die minutiös ausgemalt sind. Deutlich zeigt sich das Streben des Dichters, die Bilder dem Leser so anschaulich und deutlich zu machen, wie er sie selbst mit geistigem Auge sieht. Gern leitet er Schilderungen mit den Worten *Look!, Lo!* ein (VV. 67, 259, 289, 299, 320, 853, 925, 1128) oder auch gelegentlich mit *'O, what a sight it was'* (V. 343). Gern wendet er das Praesens Historicum an (z. B. VV. 6, 25, 38, 51, 62 u. s. w.)

Bisweilen drängt sich dem Dichter geradezu der Vergleich mit Statuen und Gemälden auf (VV. 211, 213, 289, 601, 662, 664). An anderen Stellen führt die sinnliche Glut, der Farbenreichtum in der Schilderung den Leser unwillkürlich dazu, an Renaissance-Gemälde zu denken: an Tizians Venus und Adonis und andere Venus-Bildnisse, an Sandro Botticellis Gemälde von Mars und Venus, an Sebastian del Piombos Tod des Adonis. Der schöne, ‚rosenwangige' Adonis, die verführerische Venus, blauäugig und blond, graziös und üppig, sind sehr lebendig dargestellt, durchaus nicht als Marmorgestalten, sondern wie lebenswarme, farbenreiche Figuren in meisterlichen Gemälden.

Digitized by Google

Noch anschaulicher fast erscheinen die Bilder aus der Tierwelt: Hengst und Stute, die Hasenjagd, der Eber, die säugende Ricke, die Schnecke, die sich schnäbelnden Tauben. Hier kommt das Jägerauge, der Landmannsblick des Dichters wieder zur Geltung.

Die Naturbilder sind einfacher als bei Spenser, mehr an Chaucer erinnernd. Es ist vielmehr eine phantastische Landschaft mit südlichem Kolorit als spezifisch englische Scenerie die geschildert wird. Die Jahreszeit ist Frühling: Veilchen blühen, die Lerche singt, dabei brennt aber die Sonne schon heiss. Der sonnenhelle Tag geht sehr rasch in dunkle, 'kohlschwarze' Nacht über (V. 529), und ebenso plötzlich wird aus Nacht glorreicher Morgen (V. 853), ohne dass Abend- oder Morgendämmerung erwähnt wird. Von einem Myrtenhain, von Cedern, Feigen und Maulbeeren ist die Rede.

Die ganze Schilderung würde viel eher auf eine norditalienische, als auf eine englische Landschaft passen. Südliches Kolorit war ja in der englischen Spätrenaissance bis zu einem gewissen Grade konventionell, aber in Shakespeares Venus und Adonis ist es konsequenter durchgeführt und stärker aufgetragen, als z. B. in Spensers Feenkönigin, welche vorwiegend irische Landschaftsbilder bietet oder in Greenes Hirtengedichten, die eine mehr englische Färbung haben.

Gewiss können Stratforder Jugenderinnerungen in Venus und Adonis sich widerspiegeln; dass aber das Gedicht im wesentlichen auf Stratforder Eindrücken beruhe, dass es in Stratford verfasst sei, wie Gervinus und Furnivall vermuteten, ist durchaus nicht einleuchtend, da an vielen anderen Orten dieselben Naturbeobachtungen gemacht werden konnten. Um so weniger einleuchtend, als auch Erinnerungen an das Londoner Schauspielerleben und an grossstädtisches Tavernentreiben (VV. 849, 359, 1006) hineinspielen. Auch ist ja die Scenerie des Gedichtes in die Nähe des Meeresstrandes verlegt (V. 148, 494), und im Hintergrunde erheben sich hohe schneebedeckte Berge (V. 858, 750).

Der Anschauungskreis des Dichters hat sich offenbar

Digitized by Google

schon sehr erweitert. Bei manchen der Bilder und Gleichnisse mögen litterarische Einwirkungen bestimmend gewesen sein: Ovids Metamorphosen sind an einigen Stellen ziemlich wörtlich wiedergegeben, Sidneys soeben erschienener Roman Arcadia scheint auch zuweilen die Phantasie angeregt zu haben. Im ganzen aber ist die Bildersprache gewiss originell und rührt wohl aus eigener Anschauung und Erfahrung her.

Wiederum ist es interessant zu beobachten, dass mehrere Gleichnisse gerade aus dem kurz vorher verfassten Drama „Henry VI, 3. Part" herübergenommen sind (vgl. Engl. Stud. XIX, 353).

Gleich die ersten Verse enthalten eine Reminiscenz:

Ven. 1:

Even as the sun with purple-colour'd face
Had ta'en his last leave of the weeping Morn.

Henr. VI. C II, 1, 21:

See how the morning opes her golden gates
And takes her farewell of the glorious sun.

Ferner lässt sich vergleichen:

Ven. 55:

Even as an empty eagle, sharp by fast,
Tires with her beak *on* feathers, *flesh* and bone.
— — — — — — — — — — —

Henr. VI. C I, 1, 265:

— — that hateful duke,
Whose haughty spirit, winged with desire,
Will cost my crown, and like *an empty eagle*
Tire on the flesh of me and of my son.

Ven. 199:

Art thou *obdurate, flinty*, hard as steel.

Henr. VI. C I, 4, 142:

Thou stern, *obdurate, flinty*, rough, remorseless.

Digitized by Google

Ven. 337:

He sees her coming, and begins to glow,
Even as a dying coal revives with wind.

Henr. VI C II, 1, 82:

For selfsame wind that I should speak withal
Is kindling coals that fires all my breast.

Ven. 1064:

— — her sight dazzling makes the wound seem three.

Henr. VI. C II, 1, 25:

Dazzle mine eyes, or do I see three suns.

Erinnerungen an den Bürgerkrieg der weissen und roten Rose treten mehrfach hervor:

Ven. 345:

O, what a sight it was — — — — —
To note the *fighting conflict* of her hue,
How *white* and *red* each other did destroy.

Ven. 764:

A mischief worse than civil home-bred strife
— — — — — — — — — — —
Or butcher-sire that reaves his son of life.

Ven. 1042:

— — the heart — —
Who, like a king perplexed in his throne,
By their suggestion gives a deadly groan.

(vgl. ESt. a. a. O.).

Seltener und weniger charakteristisch sind Anklänge an Henr. VI., Second Part:

Ven. 797:

Which the hot tyrant stains and soon bereaves
As caterpillars do the tender leaves.

Digitized by Google

H. VI. B III, 1, 89:

Thus are my blossoms blasted in the bud,
And caterpillars eat my leaves away.

Ven. 808:

My face is full of shame, my heart of teen.

Ven. 1072:

Mine eyes are turn'd to fire, my heart to lead.

H. VI. B II, 3, 17:

Mine eyes are full of tears, my heart of grief.

Ven. 750:

As mountain-snow melts with the midday sun.

H. VI. B III, 1, 223:

Cold snow melts with the sun's hot beams.

Ven. 1143:

The bottom poison and the top o'erstraw'd
With sweets.

H. VI. B III, 2, 45:

Hide not thy poison with such sugar'd words.

Eine beachtenswerte Reminiscenz scheint auch in folgenden Versen vorzuliegen:

Ven. 823:

Whereat amaz'd, as one that unaware
Hath dropp'd a precious jewel in the flood.

Henr. VI. B III, 2, 106:

— — I took a costly jewel from my neck,
— — — — — — — — — — — — —
And threw it towards thy land: the sea receiv'd it.

Vereinzelt, aber auffallend sind die Anklänge an Titus Andronicus:

Digitized by Google

Ven. 331:

An oven that is stopp'd. or river stay'd,
Burneth more hotly, swelleth with more rage:
So of concealed sorrow may be said.

Tit. II, 4, 36:

Sorrow concealed, like an oven stopp'd
Doth burn the heart to cinders where it is.

Ven. 367:

— — — the engine of her thoughts.

Tit. III, 1, 82:

O, that delightful engine of her thoughts.

Der übereinstimmende, sehr charakteristische Vergleich des Jagdlärms mit einem Wiegenlied (Ven. 974, Tit. II, 3, 28) wurde schon erwähnt.

Wer etwa nach diesen Parallelen geneigt ist, Venus und Adonis etwa gleichzeitig mit Titus Andronicus anzusetzen, sei gleich hier daran erinnert, dass die Berührungen mit der epischen Dichtung Lucretia (1593), sowie mit späteren Dramen, besonders Richard III., Romeo und Julia, Sommernachtstraum ebenso bedeutsam, wenn nicht noch stärker sind (vgl. Engl. Stud. a. a. O. S. 353). Der kunstvollere Stil allein zeigt, dass die epische Dichtung etwas später als Titus Andronicus und die Trilogie von Heinrich VI. anzusetzen ist.

Zunächst ist der antithetische Parallelismus im Satzbau noch weiter ausgebildet: Ven. 22, 35, 36, 108, 142, 163, 167, 231, 331, 332, 358, 374, 375, 497, 498, 527, 532, 545, 549, 555, 594, 799, 798, 801, 802, 806, 837, 936, 962, 1059, 1072, 1079, 1084, 1104, 1123, 1124, 1152, 1158.

Der Gebrauch der Oxymora

Ven. 431:

Melodious discord, heavenly tune harsh-sounding.

Digitized by Google

hat wohl in Richard III. und in Lucretia, sowie in Romeo und Julia mehrfache Parallelen, aber nicht in früheren Dramen (Engl. Stud. XIX, 353), ausser etwa in dem Ausdruck *'weeping joys'* H. VI. B I, 1, 34.

Das Tändeln mit wiederholten Worten ist schon recht beliebt:

Ven. 161:

Narcissus so *himself himself* forsook.

Ven. 763:

So in *thyself thyself* art made away.

Ven. 1129:

Two glasses where *herself herself* beheld.

Ven. 412:

My *love* to *love* is *love* but to disgrace it.

Ven. 610:

She's *Love*, she *loves*, and yet she is not *lov'd*.

Ven. 962:

Her *eyes* seen in the *tears*, *tears* in her *eye*.

Ven. 464:

For *looks* kill *love* and *love* by *looks* reviveth.

Ven. 995:

She clepes him *king* of *graves*, and *grave* for *kings*.

Diese Stilmanier ist in den frühesten Dramen noch unentwickelt, dagegen in Richard III., Lucretia, Romeo, den Beiden Veronesern, sowie auch in den jugendlichen Sonetten ganz geläufig (Engl. Stud. XIX, 353, Jahrb. d. d. Shakespeare-Gesellschaft XXIX, XXXII, Zur Chronologie von Shakespeares Jugenddramen, Zur Chronologie von Shakespeares Dichtungen).

Beachtenswert ist auch die grössere Kunst in der Anwendung der Alliteration.

Digitized by Google

Venus sagt zu Adonis (17):

> Here come and *s*it, where never *s*erpent hisses,
> And being *s*et, I'll *s*mother thee with kisses.

Die gehäuften Zischlaute malen gleichsam die sinnliche Begierde.

Ebenso onomatopoetisch-charakteristisch ist die Verwünschung der Liebe:

Ven. 1141:

> It shall be *f*ickle, *f*alse and *f*ull of *f*raud,
> *B*ud and be *b*lasted in a *b*reathing-while

oder die Schilderung des verabscheuten wilden Ebers:

Ven. 625:

> His *b*rawny sides, with hairy *b*ristles arm'd,
> Are better *p*roof than thy spear's *p*oint can enter
> — — — — — — — — — — — — — — —
> The thorny *b*rambles and em*b*racing *b*ushes,
> As fearful of him, part; through whom he rushes.

Der pointierte, antithesenreiche Stil, der häufige Parallelismus im Satzbau, die Vorliebe für Alliteration, die Häufung von Gleichnissen — das alles gemahnt etwas an John Lyly, den Jean Paul der Elisabethanischen Zeit. Dennoch kann ich eigentlichen Euphuismus in Venus und Adonis nicht entdecken.

Mehr werde ich an Spensers elegischen Stil (z. B. in der Daphnaida oder in Astrophel) erinnert. Spensers Astrophel besonders, die Elegie auf den Tod Philip Sidneys (verfasst wahrscheinlich 1586, veröffentlicht 1595), stimmt im Versmass sowohl wie in der Darstellung merkwürdig überein, wie aus folgenden Versen ersichtlich sein wird:

Astrophel V. 79:

> Besides, in hunting such felicitie,
> Or rather infelicitie, he found,
> That every field and forest far away
> He sought, where salvage beasts do most abound.

Digitized by Google

No beast so salvage but he could it kill,
No chace so hard, but he therein had skill.

V. 115:

So as he rag'd amongst that beastly rout,
A cruell beast of most accursed brood
Upon him turn'd, (despeyre makes cowards stout)
And, with fell tooth accustomed to blood,
Launched his thigh with so mischievous might,
That it both bone and muscles rived quight.

V. 163:

His palled face, impictured with death,
She bathed oft with teares and dried oft:
And with sweet kisses suckt the wasting breath
Out of his lips like lilies pale and soft.
And oft she cald to him, who answer'd nought,
But onely by his lookes did tell his thought.

V. 181:

The gods, which all things see, this same beheld,
And pittying this paire of lovers trew,
Transformed them, there lying on the field,
Into one flowre that is both red and blew:
It first growes red, and then to blew doth fade,
Like Astrophel, which thereinto was made.

Dass Shakespeare dieses Gedicht Spensers kannte, ist zwar möglich, aber nicht wahrscheinlich. Die Übereinstimmung in der metrischen Form und im Inhalt wird sich daher aus der allgemeinen Beliebtheit der 6zeiligen Strophe (auch z. B. in Lodges Glaucus and Scilla, in mehreren Gedichten Sidneys, bei Watson u. s. w.) und aus der übereinstimmenden Anlehnung an Ovids Darstellung vom Tode des Adonis erklären.

Eigentliche Nachahmung Spensers wird sich in dieser Jugenddichtung Shakespeares kaum erweisen lassen. Trotz einzelner Berührungen hat der Stil einen erheblich abweichenden Charakter.

Viel eher könnte Shakespeare hier als Schüler Sidneys

Digitized by Google

erscheinen. Der Parallelismus im Satzbau, die Antithesen, spielende Wiederholungen von Worten, Umkehrungen von Wortverbindungen, die pretiösen Vergleiche, Metaphern, Conceits — das alles ist schon, oft merkwürdig übereinstimmend, in Sidneys Gedichten zu finden, wie aus folgenden Proben zu ersehen:

Sidney, Poems ed. Grosart I, 51:

Peace, foolish *wit*! with *wit* my *wit* is mard.

I, 103:

Sweet kisse, thy *sweets* I faine would *sweetly* endite,
Which, euen of *sweet*nesse *sweet*est *sweet*ner art.

II, 173:

Yet thus much *loue*. O *Loue*, I craue of thee:
Let me be *loued*, or els not *loued* be.

II, 175:

Their flames mount up, my powers prostrate lie.

II, 144:

The day seems long, but night is odious
— — Filling his eyes with teares, with sighes his breast.

III, 3:

My *heart* my *word*, my *word* hath *given* my *heart*,
The *giuer giu'n* from *gift* shall never part.

III, 47:

O night, the ease of care, the pledge of pleasure,
Desire's best meane, haruest of hearts affected,
The seate of peace — —.

I, 57:

O Sleepe, the certaine knot of peace,
The baiting-place of wit, the balme of woe,
The poore man's wealth, the prisoner's release,
Th' indifferent judge betweene the high and low.

I 63:

Her heart, sweet heart is of no tygre's kind.

Digitized by Google

Da nun Venus und Adonis auch in Gedanken und poetischen Motiven sich mehrfach mit Sidneys Arcadia berührt (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XVI, 146), und die Bekanntschaft Shakespeares mit diesem Schäferroman wohl als feststehend betrachtet werden darf, werden wir behaupten dürfen, dass der grosse Dichter am Beginn seiner Laufbahn vorwiegend unter dem Einfluss Sidneys stand.

Eine bestimmte (meines Wissens noch nicht beachtete) Reminiscenz an Sidneys Arcadia finde ich in folgenden Versen:

Ven. 673:

> But if thou needs wilt *hunt*, be rul'd by me:
> Uncouple at the *timorous flying hare*
> Or at the *fox which lives by subtlety*,
> Or at the roe which no encounter dare:
> *Pursue these fearful creatures* o'er the downs,
> And on thy well-breath'd horse keep with thy hounds.

Sidney Poet. Works ed. Grosart II, 214:

> In *hunting fearefull beastes* doe spend some dayes,
> Or catch the birds with pitfall or with lyme,
> Or *traine the foxe* that traines so *crafty* layes.

Lodges Gedicht Glaucus and Silla (1589 veröffentlicht) hat Shakespeare wohl auch etwas angeregt (vgl. J. P. Reardon, Shakespeare Society III, 143).

An das Liebeswerben der Venus erinnern z. B. die Verse (Glaucus and Silla p. 27):

> Lord, how her lippes do dwell upon his cheekes;
> And how she lookes for babies in his eies:
> And how she sighes, and sweares shee loues and leekes
> And how she vowes, and he her vowes enuies;
> Trust me the enuious nimphs in looking on
> Were forst with tears for to assist her mone.
>
> How oft with blushes would she plead for grace,
> How oft with whisperings would she tempt his eares,
> How oft with christall did she wet his face:
> How oft she wipte them with her ember heares;

Digitized by Google

So oft methought, I oft in heart desired
To see the end whereto disdaine aspired.

Noch ähnlicher sind die folgenden Strophen (Glaucus p. 26):

To shoare she flitts, and swift as Affric wind
Her footing glides upon the yeelding grasse [1])
And wounded by affect, recure to finde,
She sodainely with sighes approcht the place
Where Glaucus sat, and wearie with her harmes
Gan clasp the sea-god in her amorous armes. [2])

Glaucus, my loue (quoth she) looke on thy louer
Smile gentle Glaucus on the nimph that likes thee,
But starke as stone sat he [3]) and list not proue her [4]):
(Ah silly nimph, the selfesame god that strikes thee
With fancies darte, and hath thy freedome slaine
Wounds Glaucus with the arrowe of disdaine).

Oh, kisse no more kind nimph, he likes no kindness;
Loue sleepes in him, to flame within thy brest!
Cleer'd are his eies, where thine are clad with blindnes;
Free'd be his thoughts, where thine must taste vnrest:
Yet nill she leaue, for neuer loue will leaue her,
But fruiteles hopes and fatale happes deceaue her.

Ebenso wie Venus wird auch die klagende Scylla vom Echo geäfft:

---

[1]) Vgl. Ven. 147:

Bid me — — — — — — — — — — — —
— — like a nymph, with long dishevell'd hair,
Dance on the sands, and yet no footing seen.

[2]) Vgl. Ven. 67:

Look, how a bird lies tangled in a net,
So fasten'd in her arms Adonis lies.

[3]) Vgl. Ven. 211:

Fie, lifeless picture, cold and senseless stone.

[4]) Vgl. Ven. 598:

He will not manage her, although he mount her.

Digitized by Google

Glaucus p. 30:

Eccho her selfe, when Scilla cried out, O loue!
With piteous voice from out her hollow den
Returnd these words, these words of sorrow, (no loue).
No loue (quoth she) then fie on traiterous men,
Then fie on hope: then fie on hope (quoth Eccho)
To euerie word the nimph did answere so.

Ven. 829:

And now she beats her heart, whereat it groans,
That all the neighbour caves, as seeming troubled,
Make verbal repetition of her moans;
Passion on passion deeply is redoubled:
'Ay me!' she cries, and twenty times, 'Woe, woe!'
And twenty echoes twenty times cry so.

Der Tod des Adonis und die Trauer der Venus wird ebenfalls in Lodge's Gedicht schon erzählt (p. 6):

He that hath seene the sweete Arcadian boy
Wiping the purple from his forced wound,
His pretie teares betokening his annoy,
His sighes, his cries, his falling on the ground,
The ecchoes ringing from the rockes his fall,
The trees with teares reporting of his thrall.

And Venus starting at her loue-mate's crie
Forcing her birds to hast her chariot on;
And full of griefe at last with piteous eie
Seene where all pale with death he lay alone,
Whose beautie quaild as wont the lillies droop
When wastfull winter windes doo make them stoop.

Her daintie hand addrest to clawe her deere,
Her roseall lip alied to his pale cheeke,
Her sighes, and then her lookes and heauie cheere,
Her bitter threates, and then her passions meeke,
How on his senseles corpes she lay a crying
As if the boy were then but new a dying.

Dürnhöfer hat in seiner Schrift über Venus und Adonis

Digitized by Google

Ovid's Metamorphosen neben Constable's Gedicht als eine Quelle von Venus und Adonis nachgewiesen.[1])

Meine Überzeugung ist aber, dass nicht sowohl Ovid, auch nicht Constable's Gedicht, oder die bekannten Stellen in Spenser's Feenkönigin und in Lodge's Glaucus and Scilla des Dichters Phantasie eigentlich beherrscht haben, als vielmehr die Erinnerung an bildliche Darstellungen.

Dass solche Darstellungen auch in England vorhanden waren, darauf scheint die eine jener Stellen bei Spenser hinzuweisen:

F. Qu. III. 1, 34:

The wals were round about apparelled
With costly clothes of Arras and of Toure;
In which with cunning hand was pourtrahed
The love of Venus and her paramoure,
The fayre Adonis, turned to a flowre;
A work of rare device and wondrous wit.
First did it shew the bitter balefull stowre,
Which her assayd with many a fervent fit,
When first her tender hart was with his beautie smit:

Then with what sleights and sweet allurements she
Entyst the boy, as well that art she knew,
And wooed him her paramoure to bee;
Now making girlonds of each flowre that grew,
To crowne his golden lockes with honour dew;
Now leading him into a secret shade
From his beauperes, and from bright heavens vew,
Where him to sleepe she gently would perswade,
Or bathe him in a fountaine by some covert glade:

And, whilst he slept, she over him would spred
Her mantle, colour'd like the starry skyes,
And her soft arme lay underneath his hed,
And with ambrosiall kisses bathe his eyes;

[1]) Ausser dem X Buch der Metamorphosen scheinen nach Dürnhöfer noch folgende Stellen Shakespeare dichterisch angeregt zu haben: Metam. III, 379—387 (Narcissus und Echo), Metam. IV, 167—270 (Mars und Venus, vgl. Ven. 97—114), Metam. IV, 315—367 (Salmacis und Hermaphroditus), Metam. VIII, 284 ff.

Digitized by Google

And, whilst he bath'd, with her two crafty spyes
She secretly would search each daintie lim,
And throw into the well sweet rosemaryes,
And fragrant violets, and paunces trim;
And ever with sweet nectar she did sprinkle him.

So did she steale his heedelesse hart away,
And ioyd his love in secret unespyde:
But for she saw him bent to cruell play,
To hunt the salvage beast in forrest wyde,
Dreadfull of daunger that mote him betyde,
She oft and oft adviz'd him to refraine
From chase of greater beastes, whose brutish pryde
Mote breede him scath unwares: but all in vaine;
For who can shun the chance that dest'ny doth ordaine?

Lo! where beyond he lyeth languishing,
Deadly engored of a great wilde bore;
And by his side the goddesse groveling
Makes for him endlesse mone, and evermore
With her soft garment wipes away the gore
Which staynes his snowy skin with hatefull hew:
But, when she saw no helpe might him restore,
Him to a dainty flowre she did transmew,
Which in that cloth was wrought, as if it lively grew.

Diese Schilderung steht in einigen Punkten derjenigen Shakespeare's näher als das Gedicht Constable's; sie zeigt aber zugleich, wie viel zarter, eleganter, aber auch matter, und weniger sinnlich-kräftig der aristokratische, akademische Dichter den antiken Stoff behandelt hat, als der Landmannssohn aus Stratford.

Noch leichter erklärt sich das Kolorit der Dichtung durch die Hypothese, dass Shakespeare in Italien gewesen.

Jedenfalls verrät sich weder in der Wahl des Stoffes, noch in der metrischen oder stilistischen Form irgend welche Originalität; Shakespeare folgte hier der Mode und berühmten Mustern. Originell ist nur die vollblütige, lebendige, frische, temperamentvolle Darstellungsweise. Individuell charakteristisch ist die Abundanz des Ausdrucks, die sich

Digitized by Google

in der Häufung von Beiwörtern (z. B. V. 134, 931, 1105), von Hauptwörtern (z. B. V. 739 ff., 1055), von Zeitwörtern (z. B. V. 106), von Metaphern, Vergleichen, Beispielen (z. B. V. 163 ff., 331 ff., 1147 ff.) kundgiebt (ähnlich aber auch schon bei Sidney und Lyly); ferner die Vorliebe für rhetorische Fragen und Ausrufe, überhaupt die leidenschaftliche, erregte Darstellung, die realistische, mitunter etwas zu breite Ausmalung der Situationen, eine germanisch-schwerfällige Gründlichkeit und Derbheit in der Behandlung des Stoffes, endlich, besonders anziehend, die Jagd-, Tier-, und anderen Naturbilder.

Der Graf Southampton, dem Shakespeare dieses Erstlingswerk erzählender Dichtung widmete, scheint selbst ein eifriger Nimrod, zugleich, als bildschöner Jüngling, manchen Liebesabenteuern ausgesetzt gewesen zu sein. Das Thema passte also sehr gut, wenn es auch vom sittlich-pädagogischen Standpunkt aus nicht sehr geeignet erscheint. Aber auch Alphonse Daudet hat *'Sapho'* seinen Söhnen gewidmet, *"quand ils auront vingt ans"*.

Hat der Dichter zugleich etwa an seine eigenen Jagd- und Liebesabenteuer vom Jahre 1582 gedacht? Ich glaube eher, dass spätere, mit eleganteren und verführerischeren Damen gemachte Erfahrungen zu Grunde liegen. Unverkennbar aber scheint mir, besonders in den letzten Strophen, welche die ganz unmotivierte Verwünschung der Liebe enthalten, eine misogyne, der Liebe abholde, reuevolle Stimmung des Dichters sich auszusprechen, ganz im Einklang mit den wohl um dieselbe Zeit gedichteten letzten Sonetten an die 'schwarze Frau'.

Digitized by Google

VII. Die Jugend-Sonette.

Die gründlichsten neueren Untersuchungen über Shakespeares Sonette sind, neben Dowdens schöner Ausgabe, unstreitig noch immer — trotz Thomas Tyler — die von Hermann Isaac (Shakespeare-Jahrbuch Bd. XIX). Thomas Tyler hat die Forschung nur auf einen Irrweg verlockt, von dem sie erst neuerdings sich wieder abwendet. H. Isaac hat zwar auch nicht immer annehmbare Ergebnisse geliefert, aber doch zuerst durch eine sorgfältige Stiluntersuchung und Vergleichung das nahezu vollständige Material für die Beurteilung und Datierung der Sonette beigebracht. Leider hat sich dieser Forscher durch vorgefasste Meinungen zu sehr leiten lassen und ist dadurch m. E. zu einer irrigen Chronologie und damit auch zu einer sehr zweifelhaften Auslegung der in den Sonetten angedeuteten persönlichen Beziehungen gekommen.

An der Echtheit der im Jahre 1609 von Thomas Thorpe als '*Shakespeare's Sonnets*' veröffentlichten Gedichte zweifelt — abgesehen von den Baconianern — niemand. H. Isaac besonders hat gezeigt, dass die Sonette in Gedanken und im Ausdruck sich so häufig und so auffallend mit den epischen Gedichten und den Dramen Shakespeares berühren, dass daraus allein schon die Identität des Verfassers gefolgert werden könnte, wenn sie nicht auch gut beglaubigt wäre.

Digitized by Google

Zweifelhaft und streitig ist dagegen noch immer die Abfassungszeit. Doch soviel dürfte jetzt feststehen und allgemein angenommen sein, dass die Sonettperiode Shakespeares über mehrere Jahre sich erstreckt hat. Nicht viel Widerspruch wird jetzt auch die Ansicht finden, dass schon Anfang der 90er Jahre Shakespeare begonnen hat Sonette zu dichten; im Sommer 1598 waren nach dem Zeugnis von Francis Meres schon weiteren Kreisen von Freunden Shakespeare'sche Sonette handschriftlich bekannt.

Aus stilistischen Gründen geht, wie H. Isaac gezeigt hat, hervor, dass wenigstens ein grosser Teil der Sonette in die erste Hälfte der 90er Jahre fallen muss.

Aber H. Isaac ist offenbar zu weit gegangen, wenn er seiner Essex-Theorie zu Liebe den Anfang der Sonettperiode bis ins Jahr 1588 zurückverlegte. Gerade mit den ersten Dramen haben auch die frühesten Sonette nur sehr geringe Berührungen. Auch ist es von vornherein unwahrscheinlich, dass der gewiss vielbeschäftigte Schauspieler und Schauspieldichter damals schon Musse und Stimmung zur Abfassung von Sonetten gefunden; diese wurde erst durch die Theaterferien der Jahre 1592/93 geboten.

Wie H. Isaac selbst nachgewiesen hat, erinnern manche Sonette Shakespeares, insbesondere solche, die dem Stil nach zu den frühesten gehören müssen, so auffallend an Sidneys Sonettensammlung Astrophel and Stella (1591 veröffentlicht), an Daniels Delia (1592—93 erschienen) und Constables Diana (1592), dass die Folgerung eines litterarischen Zusammenhangs nicht abzuweisen ist. Da nun aber Sidneys Sonette jedenfalls zu einer Zeit verfasst sind, als Shakespeare an Dichterruhm noch nicht dachte, da ferner von den gelehrten und älteren Dichtern Daniel und Constable gewiss nicht vorausgesetzt werden kann, dass sie den Spuren des jüngeren, damals noch wenig bekannten, ungelehrten Dichters folgten, so geht schon aus diesem Abhängigkeitsverhältnis Shakespeares, welches notwendig anzunehmen ist, hervor, dass erst ums Jahr 1592 die Sonettperiode des

Digitized by Google

grossen Dramatikers begonnen hat. Dazu stimmt nun genau, dass die frühesten Sonette sich mit Venus und Adonis, mit Richard III., Lucretia, Verlorener Liebesmühe, so auffallend und häufig berühren (vgl. Shakespeare-Jahrb. XIX, 185, XXXI, 224). Aber auch aus Gründen der Stilentwicklung wird man gerade auf diese Zeit geführt (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXII, 152). Die Anwendung von Antithesen (z. B. CXXVII, CXXIX, CXLII), die Spielereien mit wiederholten Worten (z. B. CXXXV, CXXVI), die Vorliebe für parallelgebaute Sätze, die Concetti verraten eine schon erworbene Stilübung, die den frühesten Dramen noch fehlt, aber im dritten Teil von Heinrich VI. und noch mehr in Richard III. und den folgenden Dramen hervortritt. Die jugendliche Sonettperiode werden wir daher durch die Jahre 1592—94 begrenzen dürfen: sie umfasst zunächst die an die *'schwarze Frau'* gerichteten Lieder, welche wohl die frühesten sind (No. 127 bis 154 [152?]), sodann die ersten der Freundessonette.

Das Liebesverhältnis Shakespeares zu der *'schwarzen Frau'*, welches sich auch in Ven. und Adonis, in der Verlorenen Liebesmüh (1593), in den Beiden Veronesern (1592—94) und in Romeo und Julia (1593—94) widerspiegelt, wird danach in oder um das Jahr 1592 zu setzen sein.

Th. Tylers Hypothese, welcher die Hofdame Mary Fytton in dieser *'Dark Lady'* zu erkennen glaubte, wird jetzt wohl (ausser von Georg Brandes) ziemlich allgemein als unhaltbar aufgegeben sein. Mary Fytton (24. Juni 1578 geboren) war um 1592 noch ein Kind von etwa 14 Jahren; sie war auch nicht brünett, sondern höchstens dunkelblond, wie aus Porträts noch zu ersehen ist. Ausserdem ist nicht das Geringste über irgendwelche Beziehungen Shakespeares zu der Hofdame bekannt, und solche Beziehungen sind von vornherein höchst unwahrscheinlich.

Alle Bemühungen, das Original der Rosalinde, die *'Dark Lady'*, aufzufinden, sind vergeblich gewesen und werden wahrscheinlich immer vergeblich bleiben.

Digitized by Google

Darum ist aber das ganze Verhältnis nicht etwa als eine Fiktion aufzufassen, oder allegorisch zu deuten.[1])

Die Schilderung des Äusseren der Geliebten, die Darstellung des Verhältnisses ist so sinnlich und naturwahr, die Leidenschaft und der Kampf mit der Leidenschaft, die Reue des Dichters ist so echt, ungeschminkt und tiefgefühlt dargestellt, dass ein wirkliches, und zwar ein tieferschütterndes Liebesverhältnis angenommen werden muss.

Selbst der zum Teil recht gekünstelte Stil, die phrasenhafte Rhetorik, das Witz-Haschen mancher Sonette darf keinen Zweifel an der Realität des zu Grunde liegenden Verhältnisses erwecken. Auch auf diese Herzensergüsse lassen sich die Worte John of Gaunt's in Richard II. anwenden: '*Misery makes sport to mock itself*'. Die Sonette Sidney's und Spenser's sind oft noch gekünstelter und rhetorisch überschwänglicher, und doch wird niemand an der Echtheit der zu Grunde liegenden Gefühle zweifeln.

Die frühesten Sonette Shakespeare's zeigen, wie die seiner Zeitgenossen, noch den Einfluss des italienischen Modestils. Ob Shakespeare Petrarca's und Tasso's Sonette gekannt hat, ist mindestens sehr zweifelhaft. Die allerdings bemerkenswerten Übereinstimmungen werden wohl durchweg durch Vermittelung von Sidney und Constable, die Petrarca nachahmten, und durch Daniel, der ein Schüler Tasso's war, zu erklären sein.[2])

Da die Abfassungszeit der Sonette Shakespeares nicht genau zu ermitteln ist, lassen sich Nachahmungen und Entlehnungen aus anderen Sonettencyclen nicht durchaus sicher nachweisen, um so weniger als alle englischen Sonettendichter direkt oder indirekt den Spuren italienischer Sonettisten, insbesondere Petrarca's, folgten.

---

[1]) Man kann die Fiktionstheorie nicht besser widerlegen, als es H. Isaac im Archiv f. n. Spr. Bd. 61 S. 400 getan hat.

[2]) H. Isaac nimmt allerdings Bekanntschaft mit Tasso's Sonetten und direkte Nachahmung an (Sh.-Jahrbuch XVII, 184, 185, 191).

Digitized by Google

Shakespeares 128. Sonett, in welchem der Dichter seine Geliebte am Spinett schildert, lässt sich mit einem sehr ähnlichen aus Constable's Diana (zum Teil 1592 veröffentlicht) vergleichen (in der Ausgabe von Martha Foote Crow, London, Kegan Paul, 1896, p. 167), betitelt: *Of her excellency both in singing and instruments.* Dort heisst es:

— — A lute of senseless wood, by nature dumb, [1])
Touched by thy hand doth speak divinely well,
And from thy lips and breast sweet tunes do come
To my dead heart, the which new life do give.

Das 46. Sonett von Shakespeare (ursprünglich wohl Liebeslied, wenn auch später unter die Freundes-Sonette aufgenommen) enthält ein ganz ähnliches Conceit, wie das 7. Sonn. der VI. Decade von Constable:

My heart mine eye accuseth of his death,
Saying his wanton sight bred his unrest; [2])
Mine eye affirms my heart's unconstant faith
Hath been his bane, and all his joys repressed.

Auch M. Drayton's Sonettenkranz Idea (am 30. Mai 1594 zum Druck angemeldet, aber vermutlich schon erheblich früher gedichtet) steht den Liebessonetten Shakespeares sehr nahe. Fleay hat in seinem Biograph. Chronicle of the English Drama (II, 226 ff.) Drayton's Sonette No. 20, 3, 29 mit Shakespeare's Sonetten No. 144, 134, 141 verglichen.

Am meisten scheint sich Shakespeare indessen an Sidney angeschlossen zu haben, wie wir es schon in anderen Dichtungen beobachten konnten. Die Tändelei mit Antithesen und wiederholten Worten, die Wortspiele, die

---

[1]) Vgl. Sh. Sonn. 128, 10:

Making dead wood more blest than living lips.

[2]) Vgl. Shakespeare's Sonn. No. 46:

Mine eye and heart are at a mortal war,
How to divide the conquest of thy sight.

Digitized by Google

Concetti, die kurzen, parallel gebauten Sätze — das alles ist sehr ähnlich dem Stil in Sidney's lyrischen Gedichten. Man vergleiche z. B.

Sidney (edd. Grosart II, 178):

Will hath his will, when Reason's will doth miss.

Shakespeare (Sonn. 135):

Whoever hath her wish, thou hast thy Will,
And Will to boot, and Will in overplus
— — — — — — — — — — — — — —
So thou, being rich in Will, add to thy Will
One will of mine, to make thy large Will more.

Sidney (II, 173):

Yet thus much *loue*, O *Loue*, I craue of thee:
Let me be *lou*'d, or els not *loued* be.

Shakespeare (Sonn. 40):

Take all my *loves*, my *love*, yea, take them all
— — — — — — — — — — — — — —
No *love*, my *love*, that thou mayst true *love* call.

Sidney (II, 252):

Sick to the death, still louing my disease

Shakespeare (Sonn. 147):

My love is as a fever, longing still
For that which longer nurseth the disease.

Auf andere Anklänge ist in Dowden's Anmerkungen zu den Sonetten hingewiesen worden.

Shakespeares 127. Sonett ist, wie bekannt, eine Nachahmung des siebenten aus Sidney's Astrophel and Stella; das damit zusammenhängende 132. spinnt denselben Gedanken aus: dass die schwarzen Augen der Geliebten zu trauern scheinen; No. 139 giebt, wie Dowden gezeigt hat, in den Schlussversen Sidneys No. 48 wieder.

Digitized by Google

Aber schon in den frühesten Sonetten macht sich die Dichterindividualität Shakespeares in gesunder Reaktion gegen Modephrasen geltend, namentlich in No. 130 (vgl. Astrophel and Stella No. 6). Und wenn er in No. 135, 136 und 143 mit dem Namen Will, seinem eigenen Vornamen, in ähnlicher Weise spielt wie Sidney mit dem Namen der Lady Penelope Rich, seiner Geliebten, so ist doch die Nachahmung eine sehr freie.

Einen sicheren Einfluss Daniels kann ich gerade in diesen, dem Stil nach frühesten Sonetten nicht entdecken, abgesehen etwa von der metrischen Form.

Gedanken und poetische Motive, die in anderen Jugenddichtungen Shakespeares vorkommen, sind in den Sonetten zuweilen ausgesponnen, z. B. No. 148 verglichen mit Tit. Andr. III, 1, 268, Rich. III, I, 2, 167; No. 139 verglichen mit Venus und Adonis 250, 464, 499, Err. III, 2; No. 133 verglichen mit Ven. 785, 500, 580; No. 141 verglichen mit Ven. 427 ff.; No. 132 vgl. mit Ven. 485. Besonders nahe steht diesen Sonetten, wie schon erwähnt, Venus und Adonis (Shakespeare-Jahrbuch XXXI 224.), so dass auch aus diesem Grunde die enge zeitliche Zusammengehörigkeit wahrscheinlich wird. Die meisten der Liebes-Sonette zeigen auch einen ganz ähnlichen Satzbau und Stil. — Die Neigung zu Wortspielen kann der Dichter selbst in diesen lyrischen Poesien nicht unterdrücken (No. 132, 135, 136, 143, 148). Die rhetorische Form ist bisweilen dieselbe, wie die in den Reden der Jugenddramen beliebte: mehrere Fragen hintereinander, zum Schluss ein Ausruf oder eine emphatische Versicherung (z. B. No. 148, 149, 150, 137, 135). Im übrigen ist Ton und Stil je nach der Stimmung natürlich recht mannigfaltig: Tändelei, spitzfindige Grübelei, behagliches Ausmalen von Situationen und Bildern, idyllische Scenen (No. 143), häufiger ein unruhiges Wühlen der Gedanken, Kasuistik der Liebe, ein Kampf mit der Leidenschaft, eifersüchtige Unruhe, Gewissensbisse. Eine schwüle, dumpfe Luft scheint über den Liebessonetten zu ruhen. Der frische

Digitized by Google

Hauch von Wiese, Wald und Feld, der die meisten anderen Jugenddichtungen Shakespeares durchzieht oder wenigstens anweht, fehlt hier fast ganz: Naturbilder sind selten. Wir atmen Grossstadtatmosphäre: einmal werden wir in einen Musiksalon geführt (No. 128), dann wieder in das Menschengewühl der Strassen (No. 131, 139), wir hören von prachtvollen Palästen (No. 146), aber auch von Kerkern (133) und Krankenzimmern (141, 147); von der Pest ist zweimal die Rede (137, 141), was ähnlich wie die Anspielungen in Venus und Adonis (V. 510, 740) auf die angenommene Abfassungszeit (Pestjahr 1592) hinweist.

Dass die Geliebte des Dichters eine Frau von kaum mehr zweifelhaftem Ruf war (vgl. Son. 137, 152. 150), daran kann wohl nur die heilige Einfalt noch zweifeln. Ich vermute, dass Shakespeare's Aspasia keine Engländerin, sondern eine Italienerin war (Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 225); ich halte es nicht für unmöglich, dass das ganze Verhältnis sich nicht in London, sondern in Venedig abspielte. Jedenfalls war die schwarze Dame keine gewöhnliche Doll Tearsheet, sondern trotz eines wenig schönen Äusseren durch ihr Wesen bezaubernd, auch, wie es scheint, feingebildet und sehr musikalisch; sie muss bedeutend genug gewesen sein, um noch mehrere Jahre später der Erinnerung des Dichters Züge für seine Cleopatra, wohl auch für Cressida zu liefern.

Manche Erklärer (z. B. H. Isaac) meinen nun, und gewiss zum Teil mit Recht, dass auch von den ersten, scheinbar an den Freund gerichteten Sonetten, manche eigentlich und ursprünglich sich auf die Geliebte bezogen haben.

Am plausibelsten erscheint mir diese Annahme bei einigen Sonetten, die mit den Liebesliedern im Stil und im Ton besonders nahe sich berühren: No. 48, 50, 51, 46, 47, 43. Im 48. Sonett (Reiselied) stimmt ein Vers (V. 11 *Within the gentle closure of my breast*) fast wörtlich mit einem Vers aus Venus und Adonis überein (V. 782 *into the quiet closure of my breast*), ist aber auch sehr ähnlich einem Vers aus

Digitized by Google

Rich. III (III, 3, 11 *Within the guilty closure of thy walls*). Dieses Sonett, welches auch den Son. 127, 131, 132 sehr nahe steht, passt dem Sinne nach viel besser auf eine Geliebte, als auf einen Freund. — —

Dass der Freund und Nebenbuhler, von dem in den Liebessonetten die Rede ist, und welcher in No. 40, 41, 42 angeredet wird, mit dem Adressaten der übrigen Sonette identisch ist, scheint mir nicht ganz sicher, obwohl einigermassen wahrscheinlich.

Dass der Vorname des Nebenbuhlers, ebenso wie der des Dichters, Will war, scheint bei flüchtigem Lesen aus den Schlussversen des 143. Sonetts hervorzugehen, wo mit dem Worte '*Will*' so gespielt wird, als wenn eine Anspielung auf den Namen des Freundes beabsichtigt wäre. Aber notwendig ist diese Auslegung nicht, denn der Dichter kann auch, wie in anderen Sonetten, mit verschiedenen Bedeutungen des Wortes '*will*' spielen, oder er kann seinen eigenen Vornamen gemeint haben (vgl. Dowden, Sonnets p. 297). Als Stütze für die William-Herbert-Theorie ist daher dieses Sonett nicht zu verwenden. Aus den Schlussversen des 136. Sonetts [1]) geht im Gegenteil deutlich hervor, dass der Vorname des Nebenbuhlers nicht '*Will*' war. Wohl aber drängt sich bei näherer Betrachtung der Gedanke auf, dass der Dichter in Nr. 143 statt jenes Wortspiels ursprünglich ein anderes beabsichtigt haben muss, welches durch den Zusammenhang gefordert wird. Wer dem seltsamen, scheinbar wenig passenden und weit hergeholten Gleichnis im 143. Sonett auf den Grund geht, wer bedenkt, wie sorgfältig darin ein bestimmtes Wort vermieden und regelmässig umschrieben ist, auf welches sich der Vergleich zuspitzt, wer mit der Art und Weise vertraut ist, wie Shakespeare seine Wortspiele vorbereitet, [2]) der wird leicht das Wort '*Will*' durch

[1]) Make but my name thy love, and love that still,
And then thou lov'st me, for my name is Will.

[2]) Vgl. Leopold Wurth, Das Wortspiel bei Shakespeare, passim.

Digitized by Google

ein anderes ersetzen. Ich muss zur Begründung dieser Annahme fast das ganze Sonett citieren:

> Lo! as a careful housewife runs to catch
> One of her feather'd creatures broke away,
> Sets down her babe, and makes all swift dispatch
> In pursuit of the thing she would have stay:
> Whilst her neglected child holds her in chase,
> Cries to catch her whose busy care is bent
> To follow that which flies before her face,
> Not prizing her poor infant's discontent;
> So runn'st thou after that which flies from thee,
> Whilst I thy babe chase thee afar behind;
> But if thou catch thy hope, turn back to me
> And play the mother's part, kiss me. be kind:
> So will I pray that thou mayst have thy —

Welches Wort liegt wohl am nächsten hier einzusetzen? Der Dichter vergleicht seine treulose Geliebte mit einer Bäuerin, die ihr Kind im Stich gelassen um ein flüchtiges Huhn (*'one of her feathered creatures'* — *'the thing she would have stay'* — *'that which flies before her face'* — *'that which flies from thee'* — *'thy hope'*) zu verfolgen; er wünscht aber sogar, dass sie das Verfolgte einhole, damit sie dann zu dem Kinde welches hinter ihr herläuft, sich zurückwende.

Wie in einem Palimpsest lese ich den ursprünglichen Text der letzten Verse so:

> So will I pray that thou mayst have thy '*Hen*',
> If thou turn back, and my loud crying *pen.*[1])

'*Hen*' ist eine Abkürzung von Henry, zwar weniger gebräuchlich als Harry oder Hal, aber durchaus nicht unüblich (vgl. z. B. Webster s. v. Henry, Muret). Henry Wriothesley aber hiess der Freund Shakespeares, der vermutlich auch sein Nebenbuhler war.

Es lässt sich nun sehr wohl denken, dass der Dichter das ursprünglich beabsichtigte Wortspiel unterdrückt und

---

[1]) Vgl. Lucr. 681: He pens her piteous clamours in her head.

Digitized by Google

durch ein geschmackvolleres und weniger anstössiges, wenn auch matteres ersetzt hat. Wir lesen in Wirklichkeit:

> So will I pray that thou mayst have thy Will,
> If thou turn back, and my loud crying still.

Wie man nun auch über diese versuchte Wiederherstellung des ursprünglichen Textes denken möge, so viel ist sicher: dass der Dichter seinen Freund und Nebenbuhler mit einem Huhn (hen) verglichen hat, und zwar mit einem Huhn, dem eine Frau nachläuft. Es ist ferner sicher, dass das dem Grafen Henry Wriothesley um dieselbe Zeit gewidmete Gedicht den spröden Jüngling Adonis in einer analogen Situation der Liebesgöttin Venus gegenüber darstellt (vgl. besonders den ähnlichen Vergleich Ven. 875); sodann dass in einem der Sonette (53) der Dichter die Schönheit seines Freundes mit der des Adonis verglichen hat. Aus der Kombination dieser Tatsachen ergiebt sich ein sehr naheliegender Schluss.

Der Verzicht auf die Geliebte zu Gunsten des Freundes (Son. 40), der, wie schon mehrfach bemerkt, an die Schlussscene der beiden Veroneser, aber auch an den vierten Akt des Sommernachtstraums erinnert, erklärt sich durch die vorhergegangenen Gewissenskämpfe und vielleicht auch durch eine Art Busse, die der reuige Dichter sich auferlegte. Auch hier darf die spitzfindige Sophistik und das Haschen nach Witz nicht über die Tiefe des Gefühls täuschen. — —

Die frühesten der an den unbekannten Freund gerichteten Sonette sind, dem Stil nach zu urteilen (abgesehen von No. 40—42), diejenigen, welche ihn zum Heiraten mahnen (Procreations-Sonette), die ersten der ganzen Sammlung. Sie stehen den Liebessonetten offenbar sehr nahe, sind aber doch schon etwas reifer, gewandter, kunstvoller, metaphernreicher, scheinen daher etwas später gedichtet zu sein. Wiederum können wir die Abfassungs-

Digitized by Google

zeit ungefähr bestimmen. Da mehrfache Reminiscenzen an Venus und Adonis darin vorkommen (Shakespeare-Jahrbuch XIX, 185), werden wir schon aus diesem Grunde annehmen dürfen, dass sie bald danach, noch im Jahre 1593, gedichtet sind. Dazu stimmen auch die mehrfachen Anklänge an Lucretia (1593), Verlorene Liebesmüh (wahrscheinlich 1593), Romeo und Julia (um 1593)[1]). Einen Terminus a quo erhalten wir ausserdem durch die notwendig anzunehmende litterarische Beeinflussung. H. Isaac hat, man darf sagen, wider Willen nachgewiesen, dass gerade diese Sonette sehr starke Einwirkung von der Sonettensammlung *'Delia'* des Dichters Samuel Daniel erfahren haben (Shakespeare-Jahrbuch XVII, 177 ff.).

Einige der Sonette Daniels waren schon im Jahre 1591 in einer unrechtmässigen Ausgabe (von Newman und Nash) veröffentlicht worden. Im Februar 1592/3 wurde aber die erste vollständige, rechtmässige Ausgabe zum Druck angemeldet (vgl. Fleay, Anglia XI, 621). Diese nun muss Shakespeare schon bekannt geworden sein, als er die ersten Sonette an den Freund dichtete, denn er hat offenbar auch solche Sonette Daniels benutzt, die nicht in der Raubausgabe enthalten sind (z. B. No. 41, 42 nach Grosart).

H. Isaac meinte allerdings, die Beeinflussung könnte auch eine umgekehrte gewesen sein; ich werde aber sogleich dartun, dass in der Tat Shakespeare in gewissem Sinne als Schüler Daniels aufzufassen ist. Man vergleiche folgende Stellen:

Daniel, Delia No. 5:

— — a Harts dispaire
Which still is chac'd — — —
My thoughts (like Houndes) pursue me to my death.

Twelfth Night I, 1, 21:

That instant was I turn'd into a hart:
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me.
(Anspielung auf den Mythus von Actaeon.)

[1]) Vgl. Krauss Sh. Jahrb. XVI, 181. H. Isaac, Sh. Jahrb. XIX. 187 ff.

Digitized by Google

Daniel, Complaint of Rosam. V. 772:

And nought-respecting *death* — — —
Plac'd his *pale colours* (th'ensigne of his night)
Upon his new-got spoyle before his right.

(Mit Beziehung auf die vergiftete Rosamunde.)

Romeo V, 3, 94:

— — — beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And *death's pale flag* is not advanced there

(Mit Beziehung auf die für todt gehaltene Julia.)

Daniel, Delia No. L (Grosart):

Beautie (sweet Loue) is like the *morning dew*,
Whose short refresh upon the tender greene
Cheeres for a time, but till the Sunne doth shew,
And straight' tis gone as it had neuer beene.
Soone doth it fade that makes the fairest florish,
Short is the glory of the blushing Rose.

Lucr. 22:

O happiness enjoy'd but of a few!
And, if possess'd, *as soon decay'd and done*
As is the *morning's* silver-melting *dew*
Against the golden splendour of the sun!

Complaint of Rosam. V. 439:

Com'd was the *Night* (*mother* of sleepe *and feare*)
Who with her sable mantle friendly covers
The sweet-stolne sport of ioyfull meeting Louers.

Lucr. 117:

— — Till sable *Night, mother* of Dread *and Fear,*
Upon the world dim darkness doth display,
And in her vaulty prison stows the Day.

Complaint of Rosam. 128:

Sweet silent Rhetorique of perswading eyes.

Love's Labours Lost IV, 3, 60:

The heavenly Rhetoric of thine eye.

Digitized by Google

Es wird niemand behaupten wollen, dass diese zum Teil sehr charakteristischen Übereinstimmungen sämtlich zufällig sind.

Shakespeares Twelfth Night ist nun jedenfalls erheblich später gedichtet als Daniels Sonette und die damit zugleich veröffentlichte Dichtung '*Complaint of Fair Rosamond*'; Lucretia ist 1594, mehr als ein Jahr nach der Complaint und Delia veröffentlicht, Romeo und LLL. fallen höchstwahrscheinlich ins Jahr 1593 (—1594). So geht denn schon aus diesen Parallelen hervor, dass Shakespeare Daniels Gedichte gekannt hat und dass er sie bald nach dem Erscheinen mit Eifer gelesen haben muss. Das ist auch nicht zu verwundern, da Daniel damals neben Spenser als der bedeutendste engliche Dichter galt. Da nun aber die erwähnten Danielschen Gedichte spätestens 1590—91 verfasst sind, so müssten wir, um eine umgekehrte Beeinflussung bei Shakespeares Sonetten anzunehmen, voraussetzen, dass Shakespeares Sonetten vor 1590 gedichtet und S. Daniel handschriftlich bekannt geworden wären. Um 1590 aber war Shakespeare noch ein ganz unbekannter Dichter, hatte wahrscheinlich noch kein einziges Sonett, jedenfalls nicht die in Rede stehenden [1]), verfasst. Die Unhaltbarkeit von Isaacs Vermutung muss daher jedem, der nicht voreingenommen ist, in die Augen springen.

Es ergiebt sich also auch aus der Abhängigkeit Shakespeares von Daniel, dass die Procreations-Sonette kaum vor dem Frühjahr 1593 gedichtet sind. Wahrscheinlich (wegen des Zusammenhangs mit Ven.) aber auch nicht viel später. Daraus folgt aber weiter, wie schon N. Drake, Tieck u. a. vermuteten, dass der Adressat niemand anders sein kann, als Henry Wriothesley Graf Southampton, dem der Dichter soeben Venus und

[1]) In einem dieser Sonette (XXII) spricht er von seinem nahenden Alter, was bei einem jungen Mann von 25—26 Jahren doch sehr seltsam wäre.

Digitized by Google

Adonis gewidmet hatte. Im Jahre 1594 widmete er demselben Gönner Lucretia mit den Worten: *'What I have done is yours; what I have to do is yours; being part in all I have, devoted yours.'* Würde Shakespeare dies geschrieben haben wenn er gleichzeitig einen andern vornehmen Herrn in Sonetten gefeiert hätte? und warum sollte er dann diesem nicht auch eins seiner erzählenden Gedichte gewidmet haben?

Der junge Southampton wurde 1593 (am 16. Oktober) zwanzig Jahre alt; hier war also die Mahnung sich zu verheiraten ganz angebracht, wenn man die aristokratischen Lebensverhältnisse der Zeit in Rechnung zieht und bedenkt, dass der Graf der einzige Sohn, der Stammhalter war.[1])

Der Vers (No. 2, 1):

When forty winters shall besiege thy brow — —

enthält offenbar eine Hindeutung auf das gegenwärtige Alter des Jünglings, welches gerade die Hälfte von 40 Jahren betrug. Henry Southampton, als einer der jüngsten Kavaliere am Hofe der Königin Elisabeth konnte auch ganz passend als *'frische Zierde der Welt'* bezeichnet werden (No. 1, 9).

Dass er, allerdings nur auf kurze Zeit, die Gunst der Königin Elisabeth, dass er die dauernde und tiefe Liebe der schönen Hofdame Elisabeth Vernon gewann, spricht für die Vorzüge seines Äusseren.[2]) Gewiss ist er nicht

[1]) Übrigens hatten die Mutter des jungen Grafen und sein Vormund, der bekannte Lord Burghley, in der Tat den Plan ihn jung, schon im Jahre 1590 zu verheiraten, wie aus der Correspondenz zwischen Sir Thomas Stanhope und Lord Burghley, sowie aus einem Briefe des Viscount Montague vom 19. September 1590 hervorgeht, Calendar of State Papers Domestic Ser. 1581—1590 p. 688 (vgl. Gerald Massey, Secret Drama of Shakespeare's Sonnets unfolded p. 46. 55.)

Henry Southampton scheint diesem Plan aber energischen Widerstand entgegengesetzt zu haben, denn er vermählte sich bekanntlich erst im Herbst 1598 mit Elisabeth Vernon.

[2]) Ich kenne nur ein zeitgenössisches Holzschnitt-Portrait vom Grafen Henry Southampton, enthalten in dem anonym erschienenen Buche: Honour in his Perfection, by G. M. (= Gervase Markham?),

Digitized by Google

mit Unrecht von Shakespeare mit Adonis verglichen worden. Daher passt auch, was über die Schönheit des vornehmen jungen Freundes in den Sonetten gesagt ist, recht gut auf Southampton. Tapfer, verwegen, abenteuerlustig hatte der junge Graf daneben doch auch lebhafte litterarische Interessen. Ausser Shakespeare patronisierte er auch andere Dichter und Schriftsteller z. B. Thomas Nash, John Florio, Samuel Daniel. Für das Theater hatte er eine ganz besondere Vorliebe, wie ausdrücklich noch im J. 1599 bezeugt wird, und seine Verehrung für Shakespeare muss, wie aus der oft citierten Stelle im Pilgrimage to Parnassus zu entnehmen ist (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI 217) in Schwärmerei übergegangen sein. Wenn die bekannte Anekdote, die von seiner Freigebigkeit gegen den Dichter erzählt, auch übertrieben ist, so muss sie doch einen Kern von Wahrheit enthalten; wie wäre die überschwengliche Dankbarkeit in der Widmung zu Lucretia anders zu deuten? Wie liesse sich sonst überhaupt der rasch erworbene Wohlstand des bis vor kurzem ziemlich unbekannten und mittellosen Schauspielers erklären?

Dass der bürgerliche Dichter und Schauspieler diesem vornehmen Jünglinge, der mit Gaben des Glückes und Vorzügen der Natur so verschwenderisch ausgestattet war, der ihm gegenüber als freigebiger Mäcen und Bewunderer erschien, nun auch seinerseits eine an Schwärmerei grenzende Liebe und Verehrung entgegenbrachte, ist leicht zu begreifen. Um so leichter bei der weichen, für Freundschaft sehr empfänglichen Gemütsart des Dichters, bei seinem ausgeprägten Schönheitssinn und seinen aristokratischen Nei-

---

London 1624, welches ich auf dem Britischen Museum einsehen konnte. Das aus dem Jahre 1617 stammende Bild zeigt das aristokratische, edelgeschnittene, ernste Antlitz eines nicht mehr jungen Mannes, hohe Stirn, , vielleicht ein wenig zu lange Nase, ausdrucksvolle etwas tief-Augen, gelocktes, anscheinend hellblondes Haar, Bart à la atre, Ohrringe in den Ohren nach damaliger Mode. Als at sich Simon Passaeus genannt.

Digitized by Google

gungen. Mit Recht ist das Verhältnis Michel Angelos zu Tommaso Cavalieri oder Languets zu Philip Sidney verglichen worden.

Alles was in diesen Sonetten über den Freund gesagt oder angedeutet ist, passt ganz genau, so auch der Umstand, dass der Vater des Jünglings (im Jahre 1581) schon gestorben, und er der Witwentrost seiner Mutter war (Nr. 13, No. 3, No. 9). Da Lady Southampton sich am 2. Mai 1594 wieder verheiratete (mit Sir Thomas Heneage), so haben wir nun auch einen Terminus ad quem für diese Sonette.

Obwohl diese Tatsachen von Gerald Massey zum Teil schon hervorgehoben und wohl meist auch früheren Forschern bekannt waren, sind sie doch von H. Isaac und Th. Tyler ignoriert oder wohl gar absichtlich verdunkelt worden, da sie der Essex-Theorie und der Herbert-Theorie im Wege standen. Es schien daher nötig, noch einmal daran zu erinnern. Die Essex-Theorie ist schon deshalb unhaltbar, weil Robert Essex seit 1590 schon verheiratet war, weil die Sonette unmöglich vor 1590 gedichtet sein können, und weil irgend welche nähere Beziehungen Shakespeare's zu Essex nicht nur unerwiesen, sondern auch im höchsten Grade unwahrscheinlich sind.

Thomas Tyler's Herbert-Theorie, die in den Köpfen soviel Verwirrung angerichtet hat (so auch noch in der neuesten Shakespeare-Biographie von Georg Brandes), ist auf der unsichern Grundlage der Initialen W. H. in Th. Thorpe's Widmung aufgebaut: ein geschickt zurechtgestelltes Kartenhaus.

Wir wissen aber nicht einmal mit Sicherheit, ob '*Mr. W. H.*', '*the only begetter*' den Adressaten oder nur den '*Beschaffer*', '*Besorger*' der Sonette bedeutet. Ich glaube allerdings mit Th. Tyler das erstere. Wir wissen sodann nicht, ob Th. Thorpe den Namen des wirklichen Adressaten kannte; ja dies ist sogar (auch wenn wir uns auf den Standpunkt Tyler's stellen) höchst unwahrscheinlich, weil er sonst gewiss, wenn er William Herbert, den Grafen Pembroke, meinte, ihn mit seinem vollen Titel genannt hätte. Es lässt

Digitized by Google

sich sehr wohl denken, dass in der Abschrift, die dem Buchhändler zur Verfügung stand, der Name des Adressaten nur durch die verschlungenen Initialen H W angedeutet war welche in irriger Reihenfolge aufgelöst wurden.

Wie leicht solche Initialen zu irrigen Schlüssen verführen, sei nur an einem Beispiel gezeigt. Daniels Delia wurde in der ersten Ausgabe durch ein Sonett eröffnet, welches die Überschrift *'To M. P.'* zeigte. Da nun die folgenden Ausgaben der Gräfin Mary Pembroke gewidmet waren, lag es sehr nahe, jene Initialen als Mary Pembroke aufzulösen. Aber Grosart hat in seiner Memorial-Introduction (p. XVIII) gezeigt und Fleay bestätigt (Anglia XI, 621), dass vielmehr ein Freund des Dichters, Namens Pine gemeint ist.

Nun ist Tyler's Herbert-Theorie allein aus dem Grunde ganz unwahrscheinlich, weil nach dem ausdrücklichen Zeugnis von Francis Meres (Palladis Tamia, September 1598) Sonette Shakespeare's schon im Sommer 1598 unter seinen vertrauten Freunden cirkulierten, also spätestens im Frühjahr desselben Jahres gedichtet sein müssen. Die Liebessonette allein, nur gering an Zahl, können dies gewiss nicht gewesen sein, da, selbst angenommen, dass der Dichter sich nicht gescheut hätte, diese zum Teil für ihn recht kompromittierenden Gedichte in weiteren Kreisen cirkulieren zu lassen, Francis Meres sie sicher besonderer Erwähnung nicht für wert gehalten hätte. Es müssen also hauptsächlich Freundschaftssonette gewesen sein. Da nun aber William Herbert erst im Frühjahr 1598 als 18jähriger Jüngling zu längerem Aufenthalt nach London kam (*Dict. of Nat. Biogr.*), so ist es so gut wie unmöglich, die Freundschaftssonette, welche sämtlich eine schon einige Zeit andauernde Bekanntschaft, wenn nicht Freundschaft voraussetzen, auf ihn zu beziehen, ganz abgesehen davon, dass die Prokreations-Sonette einem 18jährigen Jünglinge gegenüber doch recht unpassend gewesen wären, und dass überhaupt die schwärmerische Freundschaft, die bei einem 28- bis 29jährigen

Digitized by Google

Dichter einem um neun Jahre jüngeren Manne gegenüber noch verständlich ist, im Alter von 34 Jahren gegenüber einem 18jährigen Jüngling etwas unnatürlich wäre.

Übrigens starb William Herbert's Vater erst 1601; wir könnten also die Prokreations-Sonette erst frühestens in das Jahr 1601 verlegen (vgl. Nr. 3, 9, 13), also in eine Zeit wo William Herbert bereits einen unehelichen Sohn gezeugt hatte!

Aus stilistischen Gründen müssen aber die Prokreations-Sonette jedenfalls vor 1595 gedichtet sein, also zu einer Zeit, wo William Herbert noch ein Schulknabe war.

Mit unbedingter Sicherheit kann man die frühere Abfassung allerdings nur von einem der Freundessonette beweisen: Nr. 94 (vgl. H. v. Friesen, Shakespeare-Studien I, 335). Der Schlussvers desselben, der nicht etwa ein allgemein übliches Sprichwort enthält:

Lilies that fester smell far worse than weeds

ist nämlich in dem anonymen Drama Edward III., welches früher Shakespeare zugeschrieben wurde, wörtlich citiert (Act. II, Sc. 1). Dass etwa umgekehrt Shakespeare den Schlussvers aus jenem Drama entlehnt habe, eine an sich unwahrscheinliche Annahme, wird für jeden Einsichtigen, der die beiden Stellen in ihrem Zusammenhang liest, unhaltbar. Nun ist aber jenes Drama 1596 in Druck erschienen, nachdem es öfters aufgeführt war, muss also vor 1596 gedichtet sein.

Das in Frage stehende Sonett kann also nicht später als 1594—95 angesetzt werden.

Zu dieser Annahme stimmt auch genau der enge Zusammenhang, in welchem dies Sonett mit der epischen Dichtung von Lucretia (1594 erschienen) steht. Man vergleiche:

Sonn. 94, 11:

But if that *flower* with base infection meet,
The basest *weed* outbraves his dignity;

Digitized by Google

For *sweetest things turn sourest* by their deeds;
Lilies that fester smell far worse than weeds.

Lucr. 867:

The *sweets* we wish for *turn to* loathed *sours*
Even in the moment that we call them ours.
Unruly blasts wait on the tender spring;
Unwholesome *weeds* take root with precious *flowers*.

Dieses Sonett und die unmittelbar folgenden, welche in engster Verbindung damit stehen, sollen einen schönen Jüngling vor Leichtsinn und '*Lastern*' warnen; das 95. Sonett deutet geradezu auf seine '*Sünden*' hin.

Wie die Anhänger der Herbert-Hypothese dieses Sonett mit ihrer Ansicht vereinen, ob sie wirklich glauben, dass der Dichter einem Knaben von 14 Jahren, der übrigens gar nicht in London sich aufhielt, in dieser Weise den Text gelesen hat, oder ob sie, allen inneren und äusseren Zeugnissen zum Trotz auch dieses Sonett erst in die Jahre 1598 bis 99 verlegen, ist mir gänzlich unklar.

Die einzig natürliche Deutung ist, auch dieses Sonett auf den Grafen Southampton zu beziehen, der in den Jahren 1594/95 allerdings ein etwas zügelloses Leben geführt zu haben scheint. Da nun aber die Sonette 94—96 offenbar, wie aus dem Stil und dem Inhalt hervorgeht, schon zu den späteren gehören, können wir die Prokreations-Sonette auch aus diesem Grunde kaum später als 1593 ansetzen.

Noch von einem anderen Sonett kann man mit Sicherheit behaupten, dass es nicht an den Grafen Pembroke, sondern an den Grafen Southampton gerichtet ist. Im 23. Sonett spricht der Dichter von den Büchern, die seine '*Liebe*' geschrieben hat. Damit können nur die beiden '*Bücher*' '*Venus and Adonis*' und '*Rape of Lucrece*' gemeint sein, die der Dichter dem Grafen Southampton widmete; denn andere hat er ja überhaupt nicht veröffentlicht.

Manchem mag vielleicht die Frage, wer denn eigentlich der Freund der Sonette war, unwichtig erscheinen. Aber

Digitized by Google

für die Beurteilung von Shakespeare's Charakter ist es durchaus nicht gleichgültig, ob diese Gedichte von einem berühmten Dichter im Alter von 34—36 Jahren oder von einem Anfänger mit 28—29 Jahren geschrieben, ob sie einen Knaben von 18, oder einem jungen Mann von 20 Jahren, ob sie einem Lüstling und Schwachkopf, wie William Herbert war, oder einem ritterlichen, trotz mancher Fehler und Unbesonnenheiten braven und edlen Kavalier, wie Southampton, gewidmet sind.

Glücklicherweise lassen die beiden Widmungen zu Venus und Adonis und Lucretia, die grosse Stilähnlichkeit der Sonette mit diesen beiden erzählenden Dichtungen, die zutreffenden Anspielungen auf persönliche Verhältnisse für jeden, der die Augen sich nicht absichtlich verschliesst, kaum einen Zweifel über den Adressaten. Dass der Freund im 53. Sonett mit Adonis verglichen wird, ist eine kaum noch notwendige Bestätigung.

Wenn aber Southampton sicher der eigentliche Freund der Sonette war (für nicht unmöglich halte ich es allerdings, dass einige spätere Sonette an eine oder mehrere andere Personen gerichtet sind), so lässt sich die Abfassungszeit wenigstens einiger Freundschafts-Sonette wohl noch näher begrenzen. Aus den beiden Widmungen geht hervor, dass ein eigentlich freundschaftliches Verhältnis sich erst zwischen der Veröffentlichung von Venus und Adonis (Sommer 1593) und der von Lucretia anbahnte. Vor dem Sommer 1593 werden also auch die frühesten dieser Sonette, welche doch ein solches Verhältnis voraussetzen, nicht gedichtet sein. Das 23. Sonett, in welchem der Dichter von seinen Büchern spricht, ist offenbar ein Widmungs- oder Geleit-Gedicht; es können nur die beiden erzählenden Gedichte gemeint sein. Dieses Sonett muss also in den Sommer oder Herbst 1594 fallen, in eine Zeit, wo auch Lucretia schon gedruckt war. Das 26. Sonett, welches sich in Gedanken auffallend mit der Widmung zur Lucretia berührt, und diese gleichsam

Digitized by Google

poetisch paraphrasiert, spielt ebenfalls auf ein übersandtes Gedicht, und zwar auf ein Manuskript an:

> To thee I send this written embassage,
> To witness duty, not to show my wit.

Es ist daher wohl kaum zu kühn anzunehmen, dass dieses Gedicht das Manuskript der Lucretia begleitete, also etwa Frühjahr 1594 verfasst war. Das 9. Sonett, in welchem der Witwenstand der Mutter des Freundes erwähnt ist, muss vor dem Mai 1594 gedichtet sein, denn am 2. Mai vermählte sich Lady Southampton mit Sir Thomas Henrage. Die ersten Sonette wären danach also im Sommer, oder Herbst 1593 oder im Winter 1593/4 gedichtet, was genau zu der aus anderen Gründen sich ergebenden, oben dargelegten Datierung stimmt. Am meisten wahrscheinlich ist Hochsommer oder Herbst 1593, weil damals durch die Pest erzwungene Theaterferien waren. Das 12. Sonett ist nun aber offenbar unter dem Eindruck herbstlicher Scenerie geschrieben, auch das 5. zeigt Herbststimmung, und da diese mit den vorhergehenden und folgenden eng zusammengehören, werden wir gewiss nicht sehr fehlgehen, wenn wir den ganzen ersten Cyklus (etwa 1—22) in den Herbst 1593 verlegen, d. h. gerade in die Tage, als der junge Kavalier 20 Jahre alt wurde. Das 27. und 28. Sonett (Reiselieder) mit den auffallenden Anklängen an Lucretia und Romeo müssen in dieselbe Zeit fallen; sie deuten an, dass der Dichter bei seinem Freunde zum Besuch gewesen ist und an seinen eigentlichen Wohnort, also gewiss nach London, 'zurückkehrt.' Im Dezember (zu Weihnachten) 1593 wurden die Theater, die seit dem Mai geschlossen gewesen waren, wieder geöffnet (Fleay, History of the Stage p. 94). Der Dichter müsste also im Sommer oder Herbst 1593 während der Pest (auf die im 14. Sonett angespielt wird) bei seinem vornehmen jungen Freunde wahrscheinlich wohl auf dessen Landsitz geweilt haben. Wir werden sehen, dass auch ein

Digitized by Google

anderer Umstand, die Entstehung der Verlorenen Liebesmühe, einen solchen Landaufenthalt wahrscheinlich macht.

Die meisten der an den Freund (oder an Freunde) gerichteten Sonetten wären also etwas später als die Liebessonetten anzusetzen (nur No. 40—43 dürften ihrem Inhalt nach mit den Liebes- und Eifersuchtsonetten gleichzeitig sein: sie zeigen auch denselben halbitalienischen Stil, dieselbe Vorliebe für echoartige Wortwiederholungen und Antithesen).

Der Stil der Prokreations-Sonette steht zwar den Liebessonetten noch recht nahe, ist aber doch schon reifer, freilich auch etwas künstlicher und manierierter. Der Stilunterschied entspricht etwa dem zwischen Venus und Lucretia. Antithesen und Oxymora sind noch beliebt, ja vielleicht noch häufiger (z. B. I, 7, 12, II, 3, 4, 13, 14, III, 13, 14, IV, 7, V, 4, 14, VI, 1, 2, 13, 14, X, 10, XI, 1, 6 XVI, 11); ebenso ein Tändeln mit wiederholten Worten (z. B. I, 8, IV, 8, 10, VI, 8, 9, 10, VIII, 1, 2, XIII, 7, 8, XVI, 9, 13, XVII, 6, 8, XX, 7).

Aber späterhin wendet sich der Dichter doch von diesen Künsteleien ab. Der Ton ist weniger leidenschaftlich erregt, weniger unruhig, beschaulicher, gemessener.

Der Satzbau ist nicht mehr so nervös kurzatmig; mehr und mehr lernt der Dichter von Samuel Daniel die Kunst die drei Quatrains zu in sich abgerundeten Sätzen zu gestalten und in den letzten zwei Versen den Schlusssatz epigrammatisch zuzuspitzen. Die Diction ist metaphernreicher als in den Liebessonetten, stellenweise (z. B. im 1. 2. Sonett) finden wir schon jene Neigung zur Häufung und Vermischung von Vergleichen und Metaphern, die für Shakespeares späteren Stil charakteristisch ist. Naturbilder sind jetzt beliebt, meist solche, die sommerlicher oder herbstlicher Scenerie entnommen sind.

Die ersten dieser Sonette (No. 1—20) sind offenbar weniger von tiefem Gefühl oder von Leidenschaft diktiert, als die Liebessonette; sie sind dementsprechend konventioneller

Digitized by Google

und weniger originell. Shakespeare lehnt sich zunächst sehr an Daniels Sonette, daneben noch an Sidney[1]) an; auch Gedanken aus Lyly's Euphues scheinen wiederzuhallen.

Da Daniel ein Nachahmer Tasso's war, lassen sich, natürlich auch Anklänge an Tasso's Sonette bei Shakespeare herausfinden; aber es ist kaum anzunehmen, dass Shakespeare Tasso's Gedichte im Original oder einer Übersetzung kannte. Daniel's Sonetten lagen ihm jedenfalls viel näher und die Übereinstimmungen sind hier auch grösser und häufiger.

Für das erste Sonett von Shakespeare scheint das 39. von Daniel (ed. Grosart) den Ton anzugeben, besonders in den Schlussversen:

> Swift speedy Time, feathred with flying houres,
> Dissolues the beauty of the fairest brow.
> Then do not thou such treasure waste in vain,
> But loue now whilst thou maist be lou'd againe.

Dieser Gedanke, mit einem aus Sidneys Arcadia bekannten kombiniert, ergab das Leitmotiv für die ersten Sonette Shakespeares, insbesondere für das erste:

> From fairest creatures we desire increase,
> That thereby beauty's rose might never die — —
> . . . . . .
> Thou that art now the world's fresh ornament
> And only herald to the gaudy spring,
> Within thine own bud buriest thy content
> And, tender churl, mak'st waste in niggarding.

Und für das vierte:

> — — Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
> The bounteous largess given thee to give.

Das 40., 41., 42. Sonett von Daniel (Grosart) haben offenbar in ähnlicher Weise das 2., 3., 5., 6., 7., 63. angeregt.

[1]) Auf mannigfache Anklänge an Sidney's Arcadia (Buch III.) haben Massey und Krauss (Shakespeare-Jahrbuch XVI, 174 ff.) aufmerksam gemacht.

Digitized by Google

Die melancholischen Betrachtungen über die Wirkung der Zeit (z. B. Daniel No. XXII, Grosart) klingen in mehreren Sonetten von Shakespeare wieder (z. B. No. V, XVI, XIX).

In Shakespeares XIV. Sonett sind wiederum Gedanken von Daniel mit solchen von Sidney [1]) kombiniert.

Von zierlichen Phrasen geht der Dichter allmählich zu ernsten Gedanken über von platonischer Schönheitsschwärmerei zu platonischer Philosophie. Ästhetische Interessen beherrschen seine Seele noch; für die Schönheit der Natur, wie für die der menschlichen Gestalt, für Musik, Malerei zeigt er sensitive Empfänglichkeit. Aber immer wieder klingen die melancholischen Gedanken hindurch, dass alles Schöne vergeht, dass diese ungeheure Weltbühne nur lebende Bilder (shows) darbietet, dass die Zeit ein grausamer Tyrann ist, der selbst das Grösste, Edelste, Lieblichste zerstört.

Der letztere Gedanke ist namentlich in der Lucretia weiter ausgesponnen, kehrt aber auch in Dramen derselben Periode (Richard III., Verlorene Liebesmüh, Romeo und Julia) öfters wieder.

Solche Herbstgedanken wurden wohl auch durch das vorzeitige Gefühl des nahenden Alters angeregt: Shakespeare stand im dreissigsten Lebensjahre und hatte schon Mancherlei erlebt, viel gelitten und viel gestritten.

Bedeutsam äussert sich aber jetzt schon das Selbstgefühl des Dichters: er weiss es und sagt es, dass seine Verse dem geliebten Freunde Unsterblichkeit verleihen werden (Nr. 19). —

Diese Sonette sind offenbar in gehobener Stimmung und in aristokratischer Atmosphäre geschrieben, ebenso wie die ungefähr gleichzeitige Dichtung Lucretia, mit der sie mannigfach in Gedanken und Bildern übereinstimmen. Wir sehen

---

[1]) Sidney, Arcadia, Bk. III: O sweet Philoclea . . ., thy heavenly face is my astronomy. Vgl. Dowden, Shakspere's Sonnets p. 202.

Digitized by Google

Shakespeare auf dem Wege zum Hofdichter, zum Poeta Laureatus, auf einem Irrwege, den er glücklicherweise bald wieder verliess. Auf einem ähnlichen Irrwege befand sich Goethe in der frühen Weimarer Zeit. Aber wie für Goethe's dichterische Entwickelung, so ist auch für die Shakespeare's der Abstecher in das Gebiet der höfischen Poesie im letzten Grunde doch von Vorteil gewesen. Nicht bloss die Eleganz und Virtuosität der Sprache wurde ausgebildet, sondern auch der Gesichtskreis erweitert und die Lebensanschauung veredelt.

Digitized by Google

VIII. Richard III.

Die Tragödie von Richard III., von der 1597 die erste Quarto-Ausgabe erschien, muss schon einige Jahre vorher verfasst sein. In Weever's Epigrammen, die 1595—96 verfasst (obwohl erst später veröffentlicht) sind, wird neben Romeo, Venus und Adonis, auch 'Richard' als eine Dichtung Shakespeare's erwähnt; und dieser Richard kann nicht Richard II., wie Fleay meinte, sondern nur Richard III. sein. Richard II., obwohl im selben Jahre mit Richard III. in Druck erschienen, gehört aus metrischen und stilistischen Gründen sowohl, wie wegen des engen Zusammenhanges mit Heinrich IV., einer etwas späteren Periode (etwa 1595) an, ist übrigens nie auch nur annähernd so bekannt und populär geworden, wie Richard III.

Am 19. Juni 1594 wurde ein älteres anonymes Drama von Richard III. (*The True Tragedy of Richard III.*) zum Druck angemeldet, ein Umstand, der den Kenner damaliger Verhältnisse darauf schliessen lässt, dass Shakespeare's Stück damals schon populär geworden war, und dass das Publikum nach einem Surrogat für den dem Druck vorenthaltenen Text verlangte. Die wohl nachträglich für die Aufführung hinzugefügten Schlussverse der Tragödie, welche sehr deutlich auf Verrat und Meuchelmord, gegen die Königin ge-

Digitized by Google

plant, anspielen, weisen auf eine Aufführung im Frühjahr 1594 hin.[1])

Innere Gründe lassen auf eine Abfassungszeit nicht lange nach dem dritten Teil von Heinrich VI. schliessen und nicht nur hängen beide Historien inhaltlich eng zusammen, sondern der Stil- und Versbau sind sehr übereinstimmend. Als Shakespeare H. VI. C schrieb, muss er sich, wie aus mehreren Vorausdeutungen hervorgeht, schon lebhaft mit dem Schicksal Richards III. beschäftigt haben. Andererseits ist die Kunst des Dichters hier trotz mancher jugendlichen Mängel doch schon erheblich reifer, der Stil gewandter, sodass etwa ein Zwischenraum von 1—2 Jahren anzunehmen ist. So kämen wir auf die Jahre 1592/93 als Abfassungszeit, was mit der gewöhnlichen Annahme übereinstimmt.

Nach stilistischen Kriterien und nach der Häufigkeit der Parallelen zu urteilen, wäre das Drama zwischen Venus und Adonis und Lucretia gedichtet, also etwa im Winter 1592/93 oder im ersten Halbjahr 1593.

Verse aus Venus und Adonis müssen dem Dichter damals noch häufig im Kopf gesummt, Scenen ihm vorgeschwebt haben. So gleich in der ersten Scene:

Rich. III. I, 1, 5:

> Now are our brows bound with victorious wreaths;
> Our bruised arms hung up for monuments
> — — — — — — — — — — — — — —
> Grim-visag'd War hath smooth'd his wrinkled front;
> And now, instead of mounting barbed steeds
> — — — — — — — — — — — — — —
> He capers nimbly in a lady's chamber
> To the lascivious pleasing of a lute.

Mars im Dienste der Venus, wie es im epischen Gedicht geschildert ist:

---

[1]) Im Frühjahr 1594 wurde Roderigo Lopez wegen angeblichen Hochverrats und beabsichtigten Meuchelmords hingerichtet.

Digitized by Google

Ven. 97:

I have been woo'd, as I entreat thee now,
Even by the stern and direful *God of War*
— — — — — — — — — — — — — —
Over my altars hath he *hung* his *lance*,
His batter'd shield, his uncontrolled crest,
And for my sake hath learn'd to sport and *dance*,
To toy, to wanton, dally, smile and jest.

Ferner lassen sich vergleichen:

Rich III. I, 2, 150:

Thine *eyes*, sweet lady, have infected mine. —
Would they were basilisks, to strike thee dead. —
I would they were, that I might die at once,
For now *they kill me* with a living death.

Ven. 499:

O, thou didst kill me: kill me once again
Thy eyes' shrewd tutor, that hard heart of thine,
Hath taught them scornful tricks and such disdain
That they *have murder'd* this poor heart of mine.

Rich. III. I, 2, 205:

— — Even so thy *breast encloseth* my poor *heart*

Ven. 580:

— — — — — her *heart*,
The which, by Cupid's bow she doth protest,
He carries thence *incaged* in his *breast*.

Rich. III. I, 3, 60:

— — Cannot be quiet scarce *a breathing-while*.

Ven. 1142:

— — Bud and be blasted in *a breathing-while*

Rich. III. I, 3, 242:

Why *strew*'st thou *sugar* on that *bottled spider*.

Digitized by Google

Ven. 1143:

> The bottom *poison*, and the top *o'er strawd*
> With *sweets*.

Rich. III. II, 2, 51:

> But now *two mirrors* of his princely semblance
> Are crack'd in pieces.

Ven. 1129:

> *Two glasses*, where herself herself beheld
> A thousand times, and now no more reflect.

Rich. III. III, 3, 11:

> Within the guilty *closure* of thy walls.

Ven. 782:

> Into the quiet *closure* of my breast.

Rich. III. V, 5, 25:

> The *father* rashly *slaughter'd* his own *son*,
> The *son* compell'd been *butcher* to the *sire*

Ven. 766:

> — — *butcher-sire* that reaves his *son* of life.

Auch die Liebessonette stimmen im Ausdruck öfters auffallend überein (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 224 Andererseits finden sich bedeutsame Parallelen besonders in der Verlorenen Liebesmüh, Lucretia, Romeo (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXIX, XXX, 96 ff.).

Andere Momente kommen hinzu, welche die angenommene Datierung bestätigen und vielleicht eine noch genauere Zeitangabe ermöglichen.

Jene wirkungsvolle Scene, in der die Herzogin von York ihren eigenen Sohn, den König Richard III., verflucht (IV, 4), ist offenbar einer ähnlichen Scene aus Marlowe's Massacre of Paris (III, 2) nachgebildet.

Dort sagt nach der Ermordung Guise's (vergleiche die

Digitized by Google

Ermordung des Clarence) die Königin-Mutter zu ihrem Sohn, dem König von Frankreich (Heinrich III):

III, 2:

— — — When thou wast born,
I would that I had murdered thee, my son!
My son? — Thou art a changeling, not my son!
I curse thee and exclaim thee miscreant,
Traitor to God and to the realm of France!

Bei Shakespeare heisst es (IV, 4, 136):

K. Rich. Who intercepts me in my expedition?
Duch. O, she that might have intercepted thee,
By strangling thee in her accursed womb,
From all the slaughters, wretch, that thou hast done!

Auch andere Stellen in Richard III. scheinen durch Marlowe's Französische Tragödie angeregt worden zu sein: so die Scene von Clarence Ermordung (Zwei Mörder) durch die Ermordung Guise's, der erste Monolog Richards durch den ersten Monolog Guise's, die Rede Richmonds vor der Schlacht durch die Rede Navarre's (II, 5).

Nun wurde nach Henslowe die *'Tragedy of the Guise'* (= Massacre of Paris) am 30. Januar 1593 als ein neues Stück aufgeführt. Früher dürften wir also auch Richard III. kaum datieren.

Die Abfassung scheint sich aber bis tief in den Sommer 1593 hineingezogen zu haben, wenn wir Recht haben in der ersten Scene des zweiten Aktes eine Anspielung auf ein Shakespeare sehr nahe berührendes Zeitereignis zu sehen.

Am 1. Juni 1593 wurde Christopher Marlowe bekanntlich in einer Taverne von Deptford bei einem Gelage (*feast*) von einem gewissen Francis Archer erstochen, der als Diener (*serving-man*) bezeichnet wird, also zum Haushalt irgend eines vornehmen Herren gehört haben muss. Von einer Hinrichtung dieses Francis Archer, die doch eigentlich zu erwarten war, ist aber nichts bekannt geworden; hätte sie stattgefunden, so wäre ein solches die ganze litterarische Welt Londons interessierendes Ereignis von irgend einem

Digitized by Google

Schriftsteller, z. B. von Thomas Nash, dem Freunde Marlowe's, doch gewiss erwähnt worden. Francis Archer scheint also begnadigt worden zu sein, und es ist wohl nicht zu kühn, anzunehmen, dass die Begnadigung der Fürsprache seines vornehmen Herren zu verdanken war.

Mit diesen gut bezeugten oder als wahrscheinlich anzunehmenden Tatsachen stimmt es nun merkwürdig überein, dass in Richard III. der Graf Derby König Eduard um Gnade bittet für einen seiner Diener (*servant*), der in der Trunkenheit (*a drunken slaughter* II, 1, 122) einen wilden Junker (*a riotous gentleman* II, 1, 100) ermordet habe. Mit dem Ausdruck *'a riotous gentleman'* hätte jedenfalls auch Marlowe mit Recht bezeichnet werden können. Allerdings ist das dramatische Motiv schon in Holinshed's Chronik enthalten, aber es ist frei ausgesponnen.

Dass auf Shakespeare der Tod seines Rivalen, der allgemeines Aufsehen erregte, einen tiefen Eindruck machte, dürfen wir als selbstverständlich annehmen; diese Stelle ist aber die einzige in seinen Dichtungen, die sich als Anspielung darauf deuten lässt, wenn nicht etwa die Scene von Mercutio's Tod eine Erinnerung daran darstellt. —

Aus der Abfassungszeit erklärt sich die verdüsterte, verbitterte, misanthropische und besonders misogyne Grundstimmung des Dramas.

Kurz vorher hat der Dichter höchstwahrscheinlich den Rausch sündiger Liebesleidenschaft gekostet, der in den Sonetten geschildert ist. Ein bitterer Bodensatz von Reue und Gewissensbissen, von Selbstverachtung und Frauenverachtung war zurückgeblieben. In dieser Stimmung wurden besonders die ersten Scenen von Richard III. geschrieben.

Shakespeare war (im Dezember 1592 vermutlich) in die dumpfe, neblige, pestgeschwängerte Luft der Grossstadt London zurückgekehrt und musste den Beruf des Schauspielers wieder aufnehmen, der gewiss schon damals ihm nicht mehr zusagte. Er musste sich als buntgeputzter Komödiant

Digitized by Google

der Menge zur Schau stellen, er musste um den Beifall des Parterres buhlen, nicht nur die Kritik eines Güldenstern oder Rosenkrantz, sondern sogar die der Gründlinge geduldig hinnehmen. Was eine feinfühlige Natur, wie Shakespeare, dabei gelitten haben mag, könnten wir uns denken, auch wenn der Dichter in den Sonetten es nicht deutlich ausgesprochen hätte.

Und gerade jetzt war der Existenzkampf für den Schauspieler ein besonders schwerer. Die Pest hatte zwar im Winter 1592/3 nachgelassen, war aber nicht erloschen und brach im Frühjahr 1593 von neuem aus.

Die Truppe Shakespeare's scheint nur bis Anfang Februar in London (in der *'Rose'* unter Henslowe) gespielt zu haben (Fleay, Chronicle History of the London Stage p. 83); im Mai zerstreute sie sich jedenfalls und ging auf Reisen, da die zunehmende Pestgefahr, bei welcher die Theater als Ansteckungsherde gemieden wurden, Theateraufführungen in London unmöglich machte.

Ungefähr in dieser Zeit (1593—4) muss Shakespeare's Schauspielergesellschaft auch ihre Beziehungen zu Henslowe abgebrochen und damit den bedeutendsten Schauspieler, Edward Alleyn, den englischen *'Roscius'*, verloren haben. Alleyn war der Schwiegersohn des Theaterbesitzers und -unternehmers Henslowe.

Die Existenz der ganzen Truppe war damit gefährdet, um so mehr, da Henslowe, wie es scheint, mehrere hervorragende, akademisch gebildete Schauspieldichter zur Verfügung hatte: Kyd, Peele, Marlowe (der allerdings schon im Sommer 1593 starb), während die Truppe des Lord Strange (oder des Grafen Derby, was dasselbe bedeutet) als Dichter nur William Shakespeare hatte.

Ein stiller, aber erbitterter Wettkampf zwischen den akademischen Dichtern, besonders Marlowe einerseits, und dem *'Parvenu'*, dem Usurpator Shakespeare andererseits muss in den Jahren 1592—93 geführt worden sein. Der

Digitized by Google

posthume Angriff Greene's im *'Groatsworth of Wit'* legt Zeugnis davon ab.

Da diese Schrift Greene's im September 1592 veröffentlicht wurde, hat Shakespeare gewiss erst im Spätherbst, wohl erst im Dezember erfahren, dass die akademischen Dichter ihn für einen frechen Eindringling, für eine *'Krähe. die sich mit ihren Federn schmückte'* ansahen. Enttäuschung in der Liebe, Ingrimm und Ehrgeiz wirkten zusammen die Stimmung zu erzeugen, die im Eingangs-Monolog von Richard III. ausgedrückt ist.

Bei diesem Konkurrenzkampf handelte es sich um mehr als um Ehre und Ruhm, es handelte sich um Sein oder Nichtsein. Shakespeare hatte wenigstens einen vornehmen Gönner gewonnen; aber Marlowe konnte sich eines einflussreicheren Patrons rühmen: er muss, wie jetzt nachgewiesen ist, im Jahre 1592 und 1593 bis zu seinem Tode in vertrauten Beziehungen zu Walter Raleigh, dem Günstling der Königin, gestanden haben. Wir werden noch sehen, dass diese Beziehungen allerdings sehr gefährliche und kompromittierende waren.

Marlowe war unermüdlich. Er hatte sich in seinen letzten Lebensjahren, dem Geschmack des Publikums und dem Beispiel Shakespeare's folgend, auf das Gebiet der Historie begeben: in einem tumultuarischen Dreiakter die zeitgenössischen historischen Ereignisse in Frankreich von der Bartholomäusnacht bis zur Ermordung Heinrichs III. auf die Bühne gebracht, und in seiner reifsten Tragödie Edward II. (die aber wohl erst nach dem Tode des Dichters zur Aufführung kam) den historischen Dramen Shakespeare's ein Paroli geboten. In Richard III. nun können wir deutlich erkennen, wie Shakespeare mit Marlowe um die Palme ringt.

Die anderen noch lebenden Rivalen Shakespeare's waren weniger gefährlich. Peele's Dramen sind nie sehr populär gewesen (mit Ausnahme etwa der *'Schlacht von Alcazar'*). Von Kyd bewahrte nur ein Stück: Jeronimo oder die

Digitized by Google

Spanische Tragödie noch bis in spätere Jahre seine Zugkraft; andere wahrscheinlich von ihm herrührende Dramen, Soliman und Perseda und der (ungedruckte) Hamlet scheinen frühzeitig der Verspottung wegen ihres Bombasts und geschraubten Pathos anheimgefallen zu sein. Im Winter 1592—93 machte aber der Jeronimo den Stücken Shakespeare's noch sehr starke Konkurrenz.

Als einen '*Winter unseres Missvergnügens*' konnte Shakespeare also mit Recht die Zeit bezeichnen, in der sein Richard III. seine ehrgeizigen Pläne ins Werk zu setzen begann. Ingrimm, Verbissenheit, Weiberhass klingt in den ersten Scenen durch; ein eigentümlich düsteres, fahles Licht ruht über der ganzen Tragödie. — Man kann Richard III. als ein Tour de Force bezeichnen. Es ist ein glänzendes Virtuosen- und Effektstück, aber nicht viel mehr. Akademisch formvollendet und rhetorisch stilisiert genug, um auch feinerem, höher gebildetem Publikum zu gefallen, und zugleich so bühnenwirksam, dass es über die mannigfachen Gewaltsamkeiten und Unwahrscheinlichkeiten der Handlung hinwegzutäuschen und sogar die Gründlinge zum Applaus hinzureißen vermochte. Ein Brillant-Feuerwerk der Rhetorik, ohne viel innere Wärme. Die schwungvolle, aber spröde und steife Diktion Marlowe's und das weichere mehr melodramatische Pathos Kyd's erscheint hier gleichsam verschmolzen und temperiert, die Kunstform der akademischen Tragödien im Seneca-Stil und die krasse Bühnenwirkung der mehr volkstümlichen Chroniken-Stücke zu einem harmonischen Ganzen ausgeglichen.

Unter allen früheren Dramen Shakespeares ist Richard III. das am meisten stilisierte. Stichomythie nach Art der antiken Dramen wird reichlich angewendet; im klassischen Stil sind auch die Monologe, die längeren Erzählungen und Berichte, und das chorusartige Klageterzett der drei Frauen, welches an das Klageduett in (Kyd's) Soliman und Perseda und an das Klageterzett in der Sp. Tr. erinnert.

Die Rachegeister im V. Akt gemahnen an die Seneca-

Digitized by Google

Dramen, sowie an Kyd's Spanische Tragödie, die wohl das direkte Vorbild gewesen ist. Die Rachegöttin der Sp. Tr. hat sich zu der konkreten Figur der Margaretha verdichtet. Richard wirbt in ähnlicher Weise um Anna, wie Balthasar in der Sp. Tr. um Bellimperia, die den von ihm ermordeten Andrea betrauert, freilich mit mehr Erfolg. Zugleich werden wir in dieser Scene an eine Situation des Hamlet lebhaft erinnert, welche wohl schon im Kyd'schen Ur-Hamlet vorgebildet gewesen war: *'The Queen returns; finds the King dead, and makes passionate action . . . The dead body is carried away. The Poisoner wooes the Queen with gifts: she seems loath and unwilling awhile, but in the end accepts his love.'*

So schliesst die Pantomime des Gonzago-Schauspiels welchem wahrscheinlich eine ähnliche Scene des Ur-Hamlet zu Grunde gelegen hat (vgl. Anglia XII, 150).

Man könnte ja allerdings auch den Spiess umdrehen und sagen, dass das Gonzago-Schauspiel durch Richard III beeinflusst wäre. Aber es ist zu bedenken, dass das Gonzago-Schauspiel ganz organisch aus der Fabel des Hamlet-Dramas sich entwickelt hat, und dass deutliche Spuren auf die Altertümlichkeit gerade dieser Stelle hinweisen, während anderseits die entsprechende Scene in Richard III. ganz unhistorisch ist.

Nun kommt aber ein merkwürdiger Umstand hinzu, um die Frage zu komplizieren. Ein Gonzaga war ja, wie schon erwähnt, zu Shakespeare's Zeit wirklich ermordet worden, der Marchese Alfonso Gonzaga von Castelgoffredo. Der Mörder hatte wirklich unmittelbar nach dem Morde zwar nicht die Witwe, aber die Tochter des Ermordeten zur Ehe bereden oder zwingen wollen (Antonii Possevini Gonzaga, Mantuae 1628, p. 804; vgl. Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXXI, S. 169).

Wie man auch über die Frage von Shakespeare's italienischer Reise denken mag, man wird kaum umhin können anzunehmen, dass Shakespeare von dieser Mordtat irgend etwas erfahren hat. Und es scheint, dass auch dieses Er-

Digitized by Google

eignis, welches sich kaum ein Jahr vor der Abfassung Richards III. zugetragen hatte, die Darstellung der Scene von Richards Werben beeinflusst hat. —

Die letzten Scenen der Historie gemahnen an die akademische Tragödie *'Misfortunes of Arthur'* (1587), in welcher der Kampf Mordreds mit Arthur sich vergleichen lässt.

Der Nachahmung akademischer oder doch halbakademischer Dramen ist es wohl auch zuzuschreiben, wenn manche Scenen etwas Opernhaftes, Melodramatisches und anderseits etwas Steifes, Statueskes, symmetrisch Abgezirkeltes haben, wenn die Diktion noch oft konventionell, häufig antithetisch zugespitzt und zuweilen phrasenhaft ist.[1])

Aber auch Sidney's Arcadia-Stil wirkt wohl noch etwas nach, zum Beispiel gleich in den ersten Versen des Dramas, die einem Sidney'schen *'Conceit'* nachgebildet scheinen (Sidney, Poet. Works, ed. Grosart, I, 92):

> Gone is the Winter of my miserie,
> My spring appeares.

Auch in der Anna-Scene glaube ich den Einfluss von Sidney's überschwänglicher und zugespitzter Rhetorik zu spüren. —Von irgend welcher Einwirkung Robert Greene's kann ich hier nichts mehr entdecken, man müsste denn bei der zweiten Scene des ersten Aktes an die Versuche Ateukins denken, die spröde Ida zu verführen (im II. Akt von *'King James IV'*).

---

[1]) In Kyd's Stil (vgl. E. Ritzenfeldt, Kiel. Diss. 1889. S. 71) sind z. B. die Verse:

I, 4, 45:

> I pass'd, methought, the melancholy flood,
> With that grim ferryman which poets write of,
> Unto the kingdom of perpetual night.

I, 4, 57:

> Seize on him, Furies, take him unto torment!

IV, 4, 29:

> Rest thy unrest on England's lawful earth.

Digitized by Google

Dagegen glaube ich wenigstens in dem bekannnten Eingangs-Monolog noch eine Reminiscenz an Peele's Battle of Alcazar (II, 1) zu finden (Greene and Peele, ed. Dyce, p. 426):

> Now hath the sun display'd his golden beams,
> And, dusky clouds dispers'd, the welkin clears,
> Wherein the twenty-colour'd rain bow shows.
> After this fight, happy and fortunate
> — — — — — — — — — —
> Here find we time to breathe — — — —

Die '*Schlacht von Alcazar*', nach dem Helden, dem Mauren Muly auch als '*Mulomorco*' d. h. '*Muly Morocco*' bezeichnet, war in den Jahren 1592—93 noch ein Zugstück und wurde z. B. am 20. Jan. 1593 noch von Shakespeare's Gesellschaft, '*Lord Strange's Men*' aufgeführt (Fleay, Chron. Hist. of the London Stage p. 95).

Auf eine andere merkwürdige Parallele mit diesem Drama hat schon Schröer (Titus Andron. 69) aufmerksam gemacht. In der Scene, wo der Maure vom Schlachtfeld zurückgeschlagen flieht, ruft er (Dyce p. 438):

> Villain, a horse! — —
> A horse, a horse, villain a horse!
> That I may take the river straight and fly.

Ganz ähnlich bekanntlich Richard III. in der Schlacht bei Bosworth (V, 4). Allerdings, sehr ähnlich heisst es auch schon in der vorshakespearischen '*True Tragedie of Richard III.*':

> A horse, a horse, a fresh horse! *Page.* A, flie my Lord and saue your life.

In dem alten anonymen Drama von König Johann (1591 gedruckt) ruft der sterbende König (Shakespere's Library, Hazlitt II, 1, 307):

> Set downe, set downe the load not woorth your paine!

Digitized by Google

Ganz ähnlich sagt Anna in Richard III.:

I, 2, 1:

Set down, set down your honourable load.

Das könnte Zufall sein. Aber noch eine andere Scene von Richard III. scheint mir deutlich durch eine entsprechende des alten '*King John*' angeregt zu sein. Dort folgt am Schlusse des ersten Teils auf die Krönung Johanns unmittelbar die Unterredung mit Hubert, der den kleinen Arthur ermorden (oder blenden) sollte (wie bekannt, in Shakespeare's Neubearbeitung (IV, 2) ziemlich getreu nachgebildet).

Ganz ähnlich folgt in Richard III. (IV, 2) auf die Krönung Richards unmittelbar die Unterredung mit Tyrrel, der die beiden Söhne Eduards IV. umbringen soll. Auch die Klagen der Constanze lassen sich mit denen der Königin Elisabeth vergleichen, ebenso die Gewissensqualen des Königs Johann vor seinem Tode mit der berühmten Nacht-Scene. Ferner scheint das Motiv, dass Richard seine eigene Mutter des Ehebruchs beschuldigt und seinen eigenen Bruder als Bastard verdächtigt, dem alten '*King John*' nachgebildet, obwohl es auch in Dr. Legge's lateinischem Drama Richardus Tertius enthalten ist (Shakespere's Library, Hazlitt II, 1, 170).

Rich. III. III, 5, 86:

Tell them, when that *my mother went with child*
Of that insatiate Edward, noble York
My princely father then had wars in France;
And by just *computation* of the time,
Found that the issue was not his begot;
Which well appeared in his *lineaments*,
Being nothing like the noble duke my father — —

O. K. J. Sc. 1:

First when my Father was Embassador
In Germanie unto the Emperour,
The king lay often at my fathers house
— — — — — — — — — —

Digitized by Google

And at my fathers back returne agen
My mother was deliuered **as't is sed,**
Sixe weeks before the *account* my father made.
But more than this: looke but on Philips face,
His features, actions and his *lineaments*,
And all this princely presence shall confesse,
He is no other but king Richards sonne.

Sehr viel mehr steht auch in dieser Historie Shakespeare noch unter dem Banne Marlowe's; ja man kann Richard III. vielleicht als das am meisten in Marlowe's Stil geschriebene Drama des grossen Dichters bezeichnen, wie es denn auch von Fleay geradezu Marlowe zugeschrieben worden ist. Umgekehrt ist Marlowe's Edward II,, um dieselbe Zeit etwa verfasst, am meisten shakespearisch. Die beiden Rivalen scheinen in ihrem Wetteifer einander so nahe gekommen zu sein, dass ihre Rollen gleichsam vertauscht sind. Marlowe hatte von Shakespeare die massvolle, natürliche Darstellung von Charakteren, von Leidenschaften und Seelenkämpfen, aber auch den lebendigen Dialog gelernt. Shakespeare dagegen ahmt Marlowe's rhetorische Effekte und sein heroisches Pathos nach und schildert Charaktere in Marlowe's titanischem Stil.

Richard ist ein Usurpator à la Machiavelli, ein Übermensch wie Tamerlan, ein bösartiger Intriguant wie Barabbas, der Jude von Malta oder wie Guise im Massacre of Paris, ein Frauenbetörer wie Aeneas in der Dido, wie Mortimer in Edward II., ein Frevler, der zum Schluss in Gewissensqualen fiebert, wie Dr. Faustus — er ist gleichsam eine Quintessenz der düsteren Marlowe'schen Schreckgestalten. Nach echt Marlowe'scher Weise führt er sich durch einen Monolog ein, in dem er sein Wesen, seine Ziele enthüllt.[1])

[1]) Auch durch einen wörtlichen Anklang werden wir in diesem Monolog an Marlowe, und zwar an eine bekannte Stelle aus dem Tamerlan (Part II, Act 1, Sc. 4) erinnert.

L. 2589:

— — — they are too dainty for the wars;

Digitized by Google

Die zweite Scene des Dramas (Werbung Richards um Anna) ist mit der Werbung Tamerlans um Zenobia verglichen worden. Die Mordscene im ersten Akt hat ihr Vorbild im Massacre of Paris (Ermordung Guise's), wie schon erwähnt; ebenso die Verfluchung Richards durch seine eigene Mutter.

Das Verhältnis Buckinghams zu Richard entspricht etwa dem des Cosroe zu Tamerlan. Auch in den Klage-, Hader-, Schlacht-Scenen wird der Kenner noch manchen Anklang an Marlowe's Drama finden.[1]) Die beiden Heere

---

Their fingers made to quaver on a Lute,
Their armes to hang about a Ladies necke,
Their legs to dance and caper in the aire
Would make me thinke them Bastards, not my sons.

[1]) Richard spottet über die Truppen Richmonds:

V, 3, 316:

A sort of vagabonds, rascals, and runaways,
A *scum* of Bretons, and base lackey peasants

Ähnlich der Sultan von Ägypten über das Heer des Tamerlan (Tamb. A IV, 3):

(T. 1571):

— — — A monster of fiue hundred thousand heades,
Compact of Rapine, Pyracie and Spoile,
The *scum* of men, the hate and Scourge of God,

Ebenda auch, wenige Zeilen vorher, der Vergleich mit der Eberjagd, der in Richard III. V, 2, 7 wiederkehrt.

Richmond beginnt seine Anrede an seine Truppe mit den Worten (V, 2, 1):

Fellows in arms, and my most loving friends
Bruis'd underneath the yoke of tyranny,
Thus far into the bowels of the land
Have we march'd on without impediment — —

Ähnlich Cosroe (Tamb. A II, 1, 1):

Thus farre are we towards Theridamas,
And valiant Tamberlaine, the man of fame
— — — — — — — — — —

Digitized by Google

stehen einander vor der Schlacht gegenüber, wie es in Marlowe's Tamerlan üblich ist; die Heerführer feuern ihre Truppen in ähnlicher Weise durch Ansprachen an.

Trotz aller solcher Reminiscenzen und Nachahmungen ist doch der eigentümliche Stil Shakespeare's in jeder Scene ausgeprägt, ja vielleicht ausgeprägter, als in jedem der früheren Dramen.

Da haben wir wieder die drastische und abundante Ausdrucksweise [1]), die originellen, der Natur und dem wirklichen Leben entnommenen Vergleiche, die Häufung der Epitheta [2]), die Vorliebe für Sprichwörter [3]) (allerdings nicht mehr so

Auch der Vers (Rich. III, I, 2, 57):

Blush, *blush*, thou lump of foul deformity

ist in Marlowe's Stil vgl. Tam. B. V. 3779:

Blush, *blush*, faire citie, at thine honors foile.

[1]) Z. B. V, 3, 394:

— — whom our fathers
Have in their own land beaten, bobb'd and thump'd.

II. 2, 117:

The broken rancour of your high-swoln hearts,
But lately splinter'd, knit, and join'd together.

[2]) Z. B. I, 3, 228:

Thou elvish-mark'd, abortive, rooting hog!

I, 4, 39:

The empty, vast and wandering air.

III, 1, 176:

If he be leaden, icy-cold, unwilling.

IV, 4, 55:

O upright, just and true-disposing God.

V, 2, 7:

The wretched, bloody, and usurping boar.

[3]) Z. B. II, 3, 32:

When clouds are seen, wise men put on their cloaks;
When great leaves fall, then winter is at hand.

II, 4, 13, III, 1, 79.

Digitized by Google

ausgesprochen), die Neigung zu Wortspielen,[1]) die Häufung rhetorischer Fragen.[2])

Die Vorliebe für Antithesen, die, wie wir bei Besprechung früherer Dichtungen sahen, sich allmählich ausbildete, ist hier auf die Spitze getrieben, z. B.:

I, 1, 7:

Our stern alarums chang'd to merry meetings,
Our dreadful marches to delightful emasures.

I, 2, 131:

Black night o'ershade thy day, and death thy life!

I, 4, 79:

An outward honour for an inward toil.

II, 1, 50:

Made peace of enmity, fair love of hate.

III, 7, 72:

He is not lolling on a lewd day-bed,
But on his knees at meditation;
Not dallying with a brace of courtezans,
But meditating with two deep divines;
Not sleeping to engross his idle body,
But praying to enrich his watchful soul.

IV, 4, 26:

Blind sight, dead life, poor mortal living ghost.

IV, 4, 98:

For happy wife, a most distressed widow;
For joyful mother, one that wails the name;
For one being su'd to, one that humbly sues;

---

[1]) Z. B. IV, 4, 364:

Harp not on that string, madam; that is past. — —
Harp on it still shall I till heart-strings break.

I, 1, 98; I, 2, 149; I, 2, 190; I, 3, 100; III, 1, 87; III, 2, 43.

[2]) Z. B. I, 2, 228 ff.; I, 4, 186—190; II, 1, 102 ff.; IV, 2, 122 ff.; V, 3, 182 ff.

Digitized by Google

For queen, a very caitiff crown'd with care;
For one that scorn'd at me, now scorn'd of me;
For one being fear'd of all, now fearing one;
For one commanding all, obey'd of none.

IV, 4, 305:

Your children were vexation to your youth,
But mine shall be a comfort to your age.
The loss you have is but a son being king,
And by that loss your daughter is made queen.

Nur in der epischen Dichtung von Lucretia dürfte die Antithesens nicht in gleichem Maasse entwickelt sein.

Parallelismus in Satzbau (Parisonie) ist hier noch beliebter als im Venus und Adonis, z. B.

I, 2, 62:

O God, *which this blood* mad'st, *revenge his death!*
O earth, *which this blood* drinkst, *revenge his death.*

I, 2, 75:

*Vouchsafe, di*vine per*fection* of a woman,
Of *these* supposed crimes, *to give me leave,*
By circumstance, but to acquit my*self.*
Vouchsafe, diffus'd in*fection* of a man,
For *these* known evils, but *to give me leave,*
By circumstance, to curse thy cursed *self.*

IV, 4, 391:

The children *live, whose* fathers *thou hast* slaughter'd,
Ungovern'd youth, *to wail it with their age;*
The parents *live, whose* children *thou hast* butcher'd,
Old barren plants *to wail it with their age.*

I, 2, 81 ff., I, 2, 147 f., I, 2, 180 ff., I, 2, 228 f., II, 2, 72 ff., IV, 1, 92 ff., IV, 4, 40 ff., IV, 4, 305, IV, 4, 360.

Gern tändelt der Dichter auch hier (ähnlich wie in n. und Lucr.) mit wiederholten Worten, z. B.:

190:

This hand, which, for thy *love,* did kill thy *love,*
Shall, for thy *love,* kill a far truer *love.*

Digitized by Google

IV, 4, 395:

> Swear not by *time* to come, for that thou hast
> Mis*us'd* ere *us'd*, by *time* ill-*us'd* o'erpast.

III, 1, 84, IV, 4, 420 ff.

Vergleiche und Gleichnisse sind zum Teil im Modestil: Thränen-Perlen, Alabaster-Arme, Cedern, Rosen, Tiger, Phönix, Drache, Basilisk, Spinne, Kröte; zum Teil aber auch echt shakespearisch und realistisch: Schlachthaus- und Jagd-Scenen, z. B.

IV, 4, 48:

> A hell-hound that doth hunt us all to death,
> That dog, that had his teeth before his eyes,
> To worry lambs, and lap their gentle blood.

V, 2, 7:

> The wretched, bloody, and usurping boar,
> That spoil'd your summer fields and fruitful vines,
> Swills your warm blood like wash, and makes his trough
> In your embowell'd bosoms — — —

Tierbilder, z. B.

I, 1, 132:

> More pity that the eagle should be mew'd,
> While kites and buzzards prey at liberty.

I, 3, 71:

> — — wrens make prey, where eagles dare not perch.

I, 3, 289:

> O Buckingham, take heed of yonder dog!
> Look, when he fawns, he bites; and when he bites,
> His venom tooth will rankle to the death.

Eigentliche Naturbilder sind selten, z. B.

I, 2, 163:

> All the standers-by had wet their cheeks,
> Like trees bedash'd with rain.

Digitized by Google

II, 3, 33:

When great leaves fall, then winter is at hand;
When the sun sets, who doth not look for night?

II, 2, 41, III, 7, 127.

Nur von Seefahrt und Schiffbruch ist jetzt öfters die Rede, und zuweilen mit so realistischer Ausmalung und Anschaulichkeit, dass die Vermutung rege wird, der Dichter habe nicht lange vorher eine Seereise gemacht. Auch in späteren Dramen, besonders im König Johann, Romeo und Julia, Richard II, Heinrich IV. kommen sehr anschauliche Marinebilder vor.

Aus anderen Gründen haben wir vermutet, dass Shakespeare im Sommer 1592 auf dem Kontinent war und im Herbst, wahrscheinlich auf dem gewöhnlichen Wege von Calais nach Dover, zurückkehrte. Der Traum des Clarence kann also durch Reisereminiscenzen angeregt sein:

I, 4, 10:

I — — — — — — — — — —
— — was embark'd to cross to Burgundy;
And, in my company, my brother Gloucester;
Who from my cabin tempted me to walk
Upon the hatches: thence we look'd toward England,
And cited up a thousand heavy times,
During the wars of York and Lancaster
That had befall'n us. As we pac'd along
Upon the giddy footing of the hatches,
Methought that Gloucester stumbled; and, in falling,
Struck me, that thought to stay him, overboard
Into the tumbling billows of the main.
O Lord! methought, what pain it was to drown;
What dreadful noise of water in mine ears!
What sights of ugly death within mine eyes!
Methought I saw a thousand fearful wrecks:
A thousand men that fishes gnaw'd upon;
Wedges of gold, great anchors, heaps of pearl,
Inestimable stones, unvalu'd jewels,
All scatter'd in the bottom of the sea — — —

Vielleicht ist die Phantasie des Dichters noch durch

Digitized by Google

andere Ereignisse geleitet worden. Im November und Dezember 1592 waren drei grosse Schiffe (‚*Peter*' aus Amsterdam, der '*Goldene Löwe*' aus Middleburg und der '*Rote Löwe*' aus London) auf den Goodwin Sands, in der Nähe von Dover gestrandet, wobei gewiss eine grosse Anzahl Menschen umkamen und kostbares Kaufgut verloren ging (Calendar of State Papers, Dom. Ser. 1591—94 p. 299, 307, 320, 471). Auf diesen Schiffbruch an den '*Goodwin Sands*' wird ja auch im Kaufmann von Venedig und König Johann angespielt.

Dazu halte man auch Stellen wie

IV, 4, 232:

— — And I, in such a desperate bay of death,
Like a poor bark, of sails and tackling reft
Rush all to pieces on thy rocky bosom.

oder III, 7, 162:

Being a bark to brook no mighty sea.

oder III, 4, 101:

— — like a drunken sailor on a mast,
Ready, with every nod, to tumble down
Into the fatal bowels of the deep.

oder II, 3, 44:

— — — as, by proof, we see
The waters swell before a boisterous storm.

Im ganzen wird die Phantasie des Dichters jetzt mehr von Vorstellungen und Bildern grossstädtischen Lebens beherrscht. Die Scene ist in den ersten vier Akten fast durchweg London, insbesondere der düstere Tower und das Königsschloss. Wir hören Strassen-Gespräche der Bürger, sehen den Lord Mayor nach der Guildhall eilen, wir sind Zeugen von Ratsversammlungen, Aufzügen, Huldigungsdeputationen, Hinrichtungen, Leichenzügen; Gerichtsscenen schweben dem Dichter manchmal vor (I, 4, 190, IV, 4, 127, V, 3, 199); auf das Bühnenleben wird zuweilen angespielt (II, 2, 39, III, 5, 5, III, 7, 51).

Digitized by Google

Wie der Dichter sich mit höfischer Sitte, höfischer Mode, höfischem Luxus jetzt schon ziemlich vertraut zeigt, so ist auch sein Stil und seine Darstellungsweise schon zierlicher, gewählter, aber auch preciöser geworden, was gleich von der ersten Scene an hervortritt.

Allerdings finden sich auch hier noch vereinzelte Geschmacklosigkeiten und Rohheiten (z. B. in der Anna-Scene); aber im ganzen ist die Darstellung doch schon geschmackvoller und feiner, als in den ersten Dramen. Die Morde sind daher hier auch meist hinter die Scene verlegt, und es ist z. B. charakteristisch, dass die Ermordung der beiden kleinen Prinzen nicht einmal von den Mördern, sondern von dem Auftraggeber erzählt wird.

Diese Erzählung ist von einer Zartheit und Poesie, die mehr als alle anderen Scenen den verfeinerten Geschmack des Dichters erweist. Aber es ist ebenso wie in den früheren Dramen bemerkenswert, dass die tiefsten Gemütstöne in Kinderscenen angeschlagen werden. Andererseits ist es bezeichnend, dass in diesem Drama auch hartgesottene Mörder und Bösewichter schon weiche Gemütsregungen und Gewissensbisse haben, wovon in früheren Dramen kaum etwas zu spüren ist.

Der Geschmacksverfeinerung entspricht überhaupt eine zunehmende Sensibilität und Nervosität. Von Träumen und Vorahnungen ist viel die Rede. Die meisten Charaktere des Dramas machen einen nervös überspannten, überreizten Eindruck. Nur unter dieser Voraussetzung ist es zu verstehen, wenn Richard seine Todfeindin Anna Neville gleichsam hypnotisiert, oder wenn Königin Margaretha fast als Somnambule auftritt, oder wenn in der Nacht vor der Schlacht die Geister der Gemordeten erscheinen.

Mit Recht hat W. Wetz darauf aufmerksam gemacht, dass die Charaktere sichtlich feinfühlender sind als die der frühesten Dramen. Es herrscht nicht mehr die ungezügelt rohe Leidenschaftlichkeit wie in Titus Andronicus oder in Heinrich VI.

Digitized by Google

Die beiden königlichen Frauen, Elisabeth und Anna, sind schon viel sympathischer und feiner gezeichnet als die weiblichen Charaktere früherer Historien. Selbst die böse Margaretha, die als verkörperte Nemesis auftritt, erscheint jetzt durch das Unglück geadelt und idealisiert.

Besonders rührend sind aber wieder die Kinderscenen. Das harmlose Geplauder der Kleinen bildet einen ergreifenden Gegensatz zu den Schrecken und Gräueln, die sie umgeben und ihrer warten.

Das Kunstmittel der tragischen Ironie wird vom Dichter mehrfach angewandt, z. B. in der Sterbescene Edward's und in den Hastings-Scenen. Was in den früheren Dramen noch nicht recht gelang, hat der Dichter jetzt schon gelernt: eine tragische Stimmung zu erzeugen, freilich mehr mit melodramatischen, pittoresken und statuesken Effekten.

Aber der künftige Dichter des Macbeth kündigt sich in diesem Drama schon deutlich genug an.

In freierer und kühnerer Weise schaltet seine Phantasie mit dem geschichtlichen Stoffe, als in früheren Dramen. Besonders die Scenen des ersten Akts beruhen fast alle auf freier Erfindung des Dichters oder doch auf selbständiger Ausgestaltung von dürftigen Angaben der Chronik.[1]) Im zweiten Akt folgt der Dichter seinem Gewährsmann Holinshed (oder Hall) getreuer; die Scenen des dritten Akts sind meist nur poetische, dramatische Paraphrasen von Holinshed's Erzählung. Im vierten und fünften Akt lässt Shakespeare seine Phantasie wieder freier spielen.

[1]) George Bosworth Churchill hat in seiner Dissert. Richard III. bis Shakespeare (Berlin 1897) nachgewiesen, dass Shakespeare auch die True Tragedy of Richard III. gekannt und benutzt hat.

Digitized by Google

IX. Verlorene Liebesmüh.

Das Lustspiel von Verlorener Liebesmühe wird gewöhnlich erheblich zu früh (etwa 1590) angesetzt, hauptsächlich wohl, weil früher die zahlreichen Reime und Knittelverse als ein Merkmal besonders früher Abfassungszeit galten. Dass die metrischen Kriterien aber untereinander widersprechend sind, und die Abfassungszeit dieses Lustspiels mit ihrer Hilfe nicht zu bestimmen ist, wurde schon von Goswin König gezeigt (Vers in Shakespeare's Dramen S. 137). Wollte man die Dramen Shakespeare's nach dem Prozentsatz an Reimen chronologisch anordnen, so würde man zu einem ganz absurden Ergebnis kommen, z. B. dass Romeo und Julia vor Titus Andronicus, oder Richard II. vor Richard III. anzusetzen sei.

Die übertriebene Rücksicht auf das Reim-Kriterium hat die englischen Forscher ja auch zu der Konsequenz geführt, Titus Andronicus und die Trilogie von Heinrich VI., womöglich auch Richard III, Shakespeare abzusprechen, weil diese Dramen nicht so viele Reime aufweisen, wie erwartet wurde.

In Lustspielen stellt sich der Reim naturgemäss leichter ein als in Historien oder Tragödien; nur für die letzteren war der Marlowe'sche Blankvers tonangebend. Und Knittelverse sind bei einem possenhaften Lustspiel ebenso leicht begreiflich.

Digitized by Google

Noch schwächer sind die Argumente, welche aus den Anspielungen des Stückes auf eine frühere Abfassungszeit des Lustspiels (etwa 1589—90) schliessen lassen.[1])

Solche haltlosen Gründe pflanzen sich, ohne geprüft zu werden, nur zu leicht aus einer Darstellung in die andere fort.

Es ist, wenn man den Stil in Betracht zieht, kaum begreiflich, wie einsichtige Litteraturhistoriker das Stück etwa mit Titus Andronicus gleichzeitig ansetzen konnten. Schon allein der gewandtere, längere Periodenbau (z. B. gleich in der Eingangsrede des Königs von Navarra) verrät

---

[1]) Vgl. z. B. G. Brandes, William Shakespeare S. 52:

„Verschiedene Anspielungen, wie die auf das tanzende Pferd (I, 2), das 1589 zum erstenmal vorgezeigt wurde, sodann die Namen der Personen Biron, Longaville, Dumain (Duc du Maine), die den Männern entsprechen, welche von 1581—1590 in der französischen Politik auftreten, endlich der König von Navarra selbst, der am Schlusse des Stückes als der Bräutigam der Prinzessin Erbe von Frankreich wird, und mit dem sicher Heinrich von Navarra gemeint ist, welcher eben im Jahre 1589 den Thron von Frankreich bestieg, weisen auf 1589 als den Zeitpunkt hin, in dem das Drama in seiner ursprünglichen Gestalt entstanden ist."

Die Chronologie ist wohl die schwächste Seite in dem geistvollen Buch von Brandes. Auch in diesem Satze enthält fast jede Zeile eine Unrichtigkeit oder Schiefheit. Das tanzende Pferd (Banks' Horse) ist in Wirklichkeit noch zu Tarlton's Lebzeiten, also vor 1589, gezeigt worden; da aber noch um die Mitte der 90er Jahre Anspielungen darauf bei englischen Schriftstellern (z. B. Th. Nash, Th. Bastard) vorkommen, lässt sich aus dieser Anspielung höchstens schliessen, dass das Lustpiel spätestens etwa um 1595—98 verfasst ist, was wir ohnedies wissen. Der Herzog Henri de Longueville (dessen Vater schon lange vorher gestorben) war um 1590 erst ein junger Mann von etwa 25 Jahren, kann also in der Zeit von 1581—1590 'in der französischen Politik' noch kaum eine Rolle gespielt haben; sein Name wird von französischen Chronisten zuerst im Jahre 1589 erwähnt, sodann 1591—92 bei der Belagerung von Rouen. Der König von Navarra wird am Schlusse des Stückes nicht der Bräutigam der Prinzessin. Ebensowenig hat Heinrich von Navarra schon 1589 den französischen Thron bestiegen; dies geschah vielmehr erst im Jahre 1594, nachdem er sich die Krone erkämpft hatte.

Digitized by Google

eine spätere, reifere Entwicklungsperiode. Die Diktion ist ungefähr ebenso virtuos, raffiniert und witzig wie in Richard III. Die Antithesensucht ist ziemlich in demselben Maasse entwickelt (z. B. I, 1, 72—79, IV, 1, 23 ff., IV, 3, 357 ff.); das Tändeln mit wiederholten Worten ist ebenso beliebt (z. B. I, 1, 49, I, 1, 72 ff., I, 1, 142 ff., II, 1, 57 ff., V, 2, 153). Besonders charakteristisch ist für das Stück die Antimetabole, die wir in Venus und Adonis und Richard III. auch schon kennen gelernt haben:

IV, 3, 2:

they have *pitch'd* a *toil*: I am *toiling* in a *pitch*.

II, 1, 216:

Not a *word* with him but a *jest*. —
And every *jest* but a *word*.

V, 2, 19:

What's your *dark* meaning, mouse, of this *light* word?
A *light* condition in a beauty *dark*.

IV, 3, 357:

For wisdom's sake, a word that all *men love*,
Or for love's sake, a word that *loves* all *men*.

II, 1, 59:

For he hath *wit* to make an ill *shape* good,
And *shape* to win grace though he had no *wit*.

II, 47:

The only *soil* of his fair *virtue's gloss*,
If *virtue's gloss* will stain with any *soil*.

Es dürfte sehr schwer werden, ähnliche Stil-Affektation in den frühesten Dramen Shakespeare's nachzuweisen.

Der Einfluss von Sidney's und Daniel's Stil ist auch hier unverkennbar.

Verlorene Liebesmühe ist das erste Drama, welches Sonette enthält und setzt an einer Stelle (IV, 3, 258), wie bekannt und erwähnt, das erste der Liebessonette (No. 127)

Digitized by Google

voraus, welches seinerseits einem Sonett Sidney's (1591 veröffentlicht!) nachgeahmt ist.

Andererseits zeigen die ersten Freundschafts-Sonette, welche, wie wir gesehen haben, wahrscheinlich im Herbst 1593 gedichtet sind, mehrfache auffallende Berührungen in Gedanken und im Wortlaut, so dass auch aus diesem Grunde das Lustspiel etwa in dieselbe Zeit zu setzen ist (Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 221).

Noch bemerkenswerter sind die mehrfachen Beziehungen zu der epischen Dichtung von Lucretia, welche ebenfalls dieser Zeit angehört (Shakespeare-Jahrbuch XXIX, XXX, 98.

Mannigfache Anklänge an Richard III. machen es wahrscheinlich, dass LLL. sehr bald nach dieser Historie verfasst ist.

In der ersten Scene des Lustspiels ist die Rede des Königs von Navarra noch ganz im heroischen Stil gehalten und weist mehrere Reminiscenzen an die Historie auf (Rich. III, V, 5, 35, III, 1, 87); die erste Rede der Prinzessin enthält eine Wendung (II, 1, 9), welche einer Stelle in Richard III. sehr ähnlich ist (I, 2, 244).

Und im vierten Akt des Lustspiels ertönen dieselben Alarm-Rufe, wie in der Tragödie, da hier ebenso wie dort sich zwei Heerlager gegenüberstehen, hier allerdings nur in scherzhaftem Minnekampfe (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXIX).

Es kommen dazu noch mehrere andere Momente, welche eine spätere als die gewöhnlich angenommene Abfassungszeit wahrscheinlich machen.

Der italienische Vers '*Venetia, Venetia, chi non ti vede, non ti pretia*', den Holofernes citiert (LLL. IV, 2, 100), kann nur entweder aus Florio's Second Fruits (1591 veröffentlicht) stammen oder vom Dichter aus Italien mitgebracht sein.

Die Lieder des Ver und Hiems am Schluss des Lustspiels sind deutlich durch das Lied des Ver in Nash's Moralität ‚*Summer's Last Will and Testament*' angeregt, welche im Jahr 1592 verfasst und aufgeführt worden war.

Auf die Pest (1592, 1593) wird mehrmals, besonders

Digitized by Google

LLL. V, 2, 419 angespielt, und zwar in einer Weise, die unmittelbare persönliche Erfahrungen und Anschauungen voraussetzt.

Sodann sind die Namen des Königs von Navarra, Biron, Dumaine, Longaville, gerade solche, die in den Jahren 1592 bis 1593, aber kaum vorher allgemeines Interesse erregten. Denn im Winter 1591/92 hatte der König von Navarra Rouen belagert, unterstützt von seinen Anhängern, dem Marschall Biron und Herzog von Longueville, von denen wenigstens der letztere vorher kaum hervorgetreten war; und der Herzog von Mayenne oder 'Dumaine', wie er auch genannt wurde, war sein Gegner gewesen. Bei dieser erfolglos verlaufenen Belagerung hatte auch ein englisches Hilfskorps unter Graf Essex eine Zuschauerrolle gespielt, und die heimgekehrten englischen Soldaten werden gewiss viel von den französischen Heerführern erzählt haben.

Angenommen, es gäbe ein modernes englisches Lustspiel, in welchem Bismarck, Moltke und Benedek als Kavaliere am preussischem Königshofe auftreten, könnten wir uns dies vor 1866 verfasst denken?

Am Hofe, oder besser gesagt, im Lager des Königs Heinrich von Navarra hatte sich aber gerade im Jahre 1592 in der Tat ein Spanier aufgehalten, der zwar nicht Don Adriano de Armado, aber Don Antonio Perez hiess und im Frühjahr 1593 als Abgesandter des Königs nach England kam (Brosch, Geschichte von England Bd. VI S. 648, Mignet, Antonio Perez et Philippe II, 321). Dieser Abenteurer und Intriguant hatte ein sehr bewegtes Leben gehabt und war wohl geeignet die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Früher Staats-Sekretär bei Philipp II. fiel er wegen eines Liebesverhältnisses mit der bekannten Prinzessin Eboli in Ungnade und wurde eingekerkert (1579). Es gelang ihm aber im Mai 1591 nach Frankreich zu entfliehen. Dort, am Hofe des Königs Heinrich von Navarra wird ihn Graf Essex kennen gelernt haben, der ihn nachher in England protegierte. Von englischen Zeitgenossen

Digitized by Google

wird Antonio Perez als ein anmassender, eitler, gravitätischer Mensch geschildert; seine Briefe sind in schwülstigem hochtrabendem, sentenziösem Stil geschrieben (Shakespeare-Jahrbuch XXX, 213), so dass die Karikatur des Adriano de Armado nicht übel auf ihn passt. Dass Antonio Perez auch mit dem Grafen Southampton bekannt war, geht daraus hervor, dass er ihm im Jahre 1594 auch ein Exemplar seiner '*Relaciones*' dedizierte (Mignet, Antonio Perez, transl. by C. Cocks, p. 262.) —

Der Handlung des Lustspiels liegen Ereignisse zu Grunde, die sich im Winter 1579/80 am Hofe des Königs von Navarra zu Nerac in der Gascogne zugetragen hatten, und von denen Shakespeare auf irgend eine noch nicht aufgeklärte Weise Kenntnis erhalten haben muss. Damals war in der Tat eine Prinzessin von Frankreich, Marguerite von Valois, die aber in Wirklichkeit die erste Gemahlin Heinrichs von Navarra war, mit einem Gefolge von galanten Hofdamen an den Hof des Königs gekommen, der bis dahin von seiner Gemahlin getrennt, mit seinen Genossen ein ungebundenes Junggesellenleben geführt hatte. Heinrich von Navarra hatte, nachdem er mit seinen Freunden Rat gehalten und beschlossen sie aufzunehmen, die Fürstin höflich bewillkommnet. Rauschende Feste, Jagden, Promenaden im Park, Maskeraden, Tänze, Liebesintriguen zwischen Hofdamen und Hofherren und der 'Krieg der Liebenden' folgten. Nach mehreren Jahren erst war in Wirklichkeit die 'Prinzessin' wieder von dannen gezogen (vgl. meine ausführlichen Darlegungen im Shakespeare-Jahrbuch XXXI). Der Umstand, dass der König von Navarra eine Akademie gründen will, kann vielleicht auf Verwechslung mit dem gleichzeitigen Könige von Frankreich, Heinrich III, beruhen, der in der Tat auf seinem Schloss Olinville solche Akademie-Sitzungen abhielt, nach dem Muster italienischer Principi. Wir werden aber gleich sehen, dass hier auch eine satirische Anspielung auf ein Vorkommnis in England vorliegen kann.

Die historischen Tatsachen, die dem Lustspiel zu Grunde

Digitized by Google

liegen, sind indessen ziemlich frei verwertet und offenbar so zugestutzt, dass sie auch auf englische Verhältnisse passten. In ähnlicher Weise wie die Prinzessin von Frankreich im Lustspiel, pflegte die Königin Elisabeth ihre Günstlinge zu überraschen, und liess sich von ihnen mit Maskeraden, Tänzen und Jagden unterhalten. Der Dichter mag zunächst an den Aufenthalt der Königin in Kenilworth im Jahre 1575 gedacht haben, von dem er als 11jähriger Knabe im nahen Stratford gewiss viel gehört hatte, und auf den ja auch eine Anspielung im Sommernachtstraum hinzuweisen scheint. Aber auch in späteren Jahren kam ähnliches vor, z. B. im Jahre 1591, wo die Königin bei dem Viscount Montagu (einem Oheim des jungen Grafen Southampton) in Coudray zu Besuch war und drei Rehe schoss, oder im Jahre 1592, wo sie George Carey, den spätern Lord Hunsdon, mit ihrem Besuch beehrte. Da der junge Graf Southampton in jener Zeit bei der Königin noch in hoher Gunst stand, so war es sehr natürlich, wenn der Dichter seinem vornehmen Gönner den gar nicht unwahrscheinlichen Fall eines solchen Besuches in schalkhafter Weise ausmalte, zumal da Elisabeth im Herbst 1591 auch in Tichfield, dem Stammsitz des Grafen Southampton, sich aufgehalten hatte.

Jedenfalls setzt das Stück schon eine grosse Vertrautheit mit höfischem Verkehrs- und Gesprächston voraus und zeigt, dass der Dichter zur Zeit schon Fühlung mit aristokratischen Kreisen hatte: schon aus diesem Grunde hätte es nicht zu früh angesetzt werden dürfen.

Der junge Graf Southampton, der um die Zeit eifrig litterarische Interessen pflegte, und ausser Shakespeare auch den Schriftsteller Thomas Nash, den italienischen Sprachmeister John Florio, den Dichter George Peele und vielleicht auch Samuel Daniel patronisierte, konnte sich allenfalls dem König von Navarra vergleichen, insbesondere weil er damals, wie aus den ungefähr gleichzeitigen Sonetten Shakespeare's hervorzugehen scheint, der Liebe noch ab-

Digitized by Google

hold war. Auf seinen Landsitzen in Tichfield oder auf der Insel Wight hat er gewiss seine litterarischen Freunde manchmal um sich versammelt, mit ihnen ernsthaft disputiert und Kurzweil getrieben. Und es ist wohl nicht zu kühn anzunehmen, dass auch Shakespeare, der in der Lucretia-Widmung besondere Dankespflichten zu erkennen giebt, dabei gewesen, besonders, da die Sonette ein längeres Beisammensein und dann eine Reise von dem Freunde fort 'nach Hause' verraten. Gerade im Sommer 1593 war ein solcher Aufenthalt am natürlichsten, weil der Dichter der Pest wegen Theaterferien hatte.

Im Sommer oder Herbst 1593 muss, wenn nicht alle Anzeichen trügen, das Lustspiel von Verlorener Liebesmühe gedichtet sein.

Nun hatte im Jahr 1592 in der Tat eine solche philosophische 'Academie' bestanden, wie in der ersten Scene des Lustspiels geschildert wird. Der berühmte Seeheld Walter Raleigh, ebenfalls einer der Günstlinge der Königin Elisabeth, hatte sich mit mehreren Gelehrten und Dichtern, u. a. mit Marlowe, vielleicht auch mit Thomas Kyd, ferner mit Thomas Harriot, Royden, Warner zu einer philosophischen Gesellschaft verbunden, die später als atheistisch und gemeingefährlich denunziert wurde (vgl. Dictionary of National Biography s. v. Walter Raleigh). Es kam im Mai 1593 infolgedessen zu einer Untersuchung, und Marlowe, einer der Hauptangeklagten, sollte eben verhaftet werden, als er dem Dolch seines Gegners zum Opfer fiel.

Die Sitzungen, welche jedenfalls erst im Juni 1592, nach Raleigh's Rückkehr nach London, begonnen haben, können aber nicht lange gedauert haben. Sie wurden jäh unterbrochen infolge eines Liebesverhältnisses, das Walter Raleigh mit einer Hofdame, Elisabeth Throgmorton, angeknüpft hatte, und welches im Sommer 1592 an den Tag kam. Walter Raleigh wurde von der erzürnten Monarchin im Juli 1592 auf drei Monate ins Gefängnis gesetzt, dann

Digitized by Google

auf seinen Landsitz verbannt, und vermählte sich nach der Freilassung mit seiner Geliebten.[1]).

Shakespeare's erstes Original-Lustspiel war jedenfalls im Jahre 1593 in hohem Masse aktuell. Eine Menge Anspielungen auf Zeitereignisse und zeitgenössische Personen sind wahrscheinlich hineingewoben, die uns nur zum kleinen Teil noch verständlich sind. So habe ich in der Figur des Pagen Motte (Moth), der als *'a most acute Juvenal'* bezeichnet wird, eine Anspielung auf den Satiriker Thomas Nash vermutet, den sogenannten englischen Juvenal, der gerade im Sommer 1593 dem Grafen Southampton die Pagenstreiche Jack Wilton's erzählt hatte, andere glauben in dem Schulmeister Holofernes den Sprachlehrer John Florio zu erkennen, und Fleay findet in den komischen Figuren die Anti-Martinistischen Schriftsteller getreu gezeichnet.

Aus der Abfassungszeit erklärt sich die Stimmung und der Charakter des Lustspiels. Es war die Zeit, in welcher Venus und Adonis veröffentlicht wurde, und Shakespeare die ersten Dichter-Lorbeeren erntete, während er bisher nur als *'play-wright'* gegolten hatte; zugleich die Zeit, in der er bei dem Grafen Southampton in hoher Gunst, und, wie die Sonette verraten, mit ihm in persönlichem Verkehr stand. Eine gehobene, ja ausgelassene Stimmung ist daher leicht zu begreifen. Die Erinnerung an seine eigene Verlorene Liebesmühe hatte ihre Bitterkeit, aber noch nicht ihren pikanten Reiz verloren: sie verkörperte sich jetzt in der Gestalt der brünetten Hofdame Rosalinde. Die misogyne Anwandlung, die den Dichter in Richard III. noch beherrscht hatte, ist gemildert im Eingang des Lustspiels noch zu spüren, schlägt aber in den letzten Akten in das Gegenteil um.

Der Eindruck, den die Anfeindungen von Seiten gelehrter Dichter auf Shakespeare gemacht hatten, war eben-

[1]) Auf diese Affäre spielt Spenser in der Feenkönigin an (IV. Buch, VII. Gesang).

Digitized by Google

falls schon abgeschwächt, aber doch noch stark genug, um eine satirische Reaktion hervorzubringen, die sich wiederum in den ersten Scenen besonders geltend macht: in dem Protest gegen unfruchtbare Gelehrsamkeit, in den scharfen Bemerkungen gegen Büchermenschen und Pedanten, gegen gezierte, phrasenmachende, modische Dichter.

Aber der Dichter war inzwischen selbst beinahe zum Gelehrten und Hofpoeten geworden. Er hatte mit Eifer akademische Dichtungen und Hofkomödien studiert, hatte sich die Rhetorik Marlowe's, den modischen Sonetten-Stil Sidney's und Daniel's und die Kunst des Witzgeplänkels von Lyly angeeignet.

Auch in der Komposition und Charakterzeichnung verrät sich deutlich der Einfluss von Lyly's Komödien, besonders, wie bekannt, von Lyly's Endymion. Vielleicht hat Shakespeare mit diesem virtuosen Lustspiel dem berühmten Hof-Theaterdichter ebenso bewusst Konkurrenz machen wollen, wie mit seiner Historie Richard III. Marlowe und Kyd.

Aber es ist wohl zu weit gegangen, wenn Brandl Lyly schlechtweg als die Quelle dieses Stückes auffassen will (Shakspere S. 44). Allerdings ist das Verhältnis Endymion's zur keuschen Cynthia wohl vorbildlich gewesen für das des Königs von Navarra zur Prinzessin von Frankreich, allerdings ist in demselben Lustspiel Lyly's Sir Thopas wohl das Urbild des Don Adriano de Armado, und auch sonst lassen sich wohl noch manche Übereinstimmungen im Einzelnen anführen. Aber in der ganzen Anlage sind das Lylysche und das Shakespeare'sche Lustspiel doch sehr verschieden.

Da sich bisher keine eigentliche Quelle für diese Komödie hat auffinden lassen, müssen wir wohl annehmen, dass sie im Wesentlichen auf freier Erfindung des Dichters beruht, allerdings mit Benutzung französischer und englischer Hofanekdoten, wie ich zum Teil schon angedeutet habe (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 205), möglicherweise auch

Digitized by Google

von italienischen Novellen- und Lustspielmotiven. Manches in dem Stück macht den Eindruck, als wenn der Dichter die italienische Commedia dell'arte mit ihren typischen Figuren (Pedant, Capitano Spavento) kennen gelernt hätte. Auch die Figuren des Bauers Schädel (Costard) und der Jaquenetta scheinen mir in diesem Geschmack.

Wüssten wir etwas Näheres über die vermutete italienische Reise des Dichters, so würden sich diese Übereinstimmungen wohl eher erklären.

Auch die nahen Beziehungen zur Romeo-Tragödie sind bemerkenswert; offenbar ist diese dem Lustspiel unmittelbar gefolgt, ja es scheint fast als wenn bei der Abfassung des Lustspiels dem Dichter schon Charaktertypen und Situationen des Trauerspiels vorgeschwebt hätten. Vielleicht kann man LLL. als einen wilden Schössling der Romeo-Tragödie bezeichnen. Biron ist ein Doppelgänger Mercutios, Rosaline heisst auch die erste spröde Geliebte Romeos. Wenn Romeo bei seiner Liebesschwärmerei im Sycomorenhain von Benvolio belauscht, wenn er von Mercutio verspottet wird, so sind entsprechende Situationen in LLL. breit ausgeführt. Das Auftreten der maskierten Hofherrn wiederholt sich im ersten Akt des Romeo, auch fehlt es in LLL. nicht an witzigen Ballgesprächen mit Kussversuchen.

Da diese Situationen und Figuren in dem Gedicht von Brooke: The Tragicall Historye of Romeus and Julietta schon vorgebildet sind, so kann man auch dieses als eine der Quellen des Lustspiels auffassen.

Im übrigen ist die Handlung und Verwicklung der Komödie so einfach, dass man nicht nach weiteren dichterischen Anregungen zu suchen braucht. Die Verwechslung der Briefe im vierten Akt ist ein gewöhnliches Lustspielmotiv und lässt sich den Verwechslungen in der Komödie der Irrungen vergleichen. Die Schlussscene des Lustspiels, die in der Inscenierung so lebhaft an die des Sommernachtstraums erinnert, ist offenbar nach dem Leben dargestellt.

Digitized by Google

Die *'Verlorene Liebesmüh'* ist das Virtuosenstück unter Shakespeare's Lustspielen, wie Richard III. das Virtuosenstück unter seinen Historien: brillant und effektvoll, aber ohne viel Wärme und Tiefe der Empfindung. Auch kühne Seefahrer laufen gern einmal in das seichtere Fahrwasser eines geschützten Hafens ein und lassen sich behaglich von leichteren Wellen schaukeln und umplätschern. Der Ernst des Lebens scheint hier ganz in den Hintergrund gedrängt; nur in der Dissonanz des etwas harschen und herben Schlusses tritt er wieder in sein Recht. Im übrigen sprudelt die Komödie von jugendlichem und künstlerhaftem Lebensübermut, dem wir von unserem Standpunkt aus nicht mehr ganz zu folgen vermögen. Für eine Weile giebt sich der Dichter mit faustischem Behagen heiterem Lebensgenuss und Liebesgetändel hin, für eine Weile scheint er als echter Vertreter des 'Lustigen Alt-Englands' in Scherz und Kurzweil, in Mummenschanz und Witzgeplänkel vollständig aufzugehen. Aber dem leichten Spiel liegt doch ein tieferer Sinn zu Grunde, etwa wie in dem Göthe'schen Lustspiel *'Triumph der Empfindsamkeit'*. Hier wie dort ist es Affectation und Unnatur, die von dem gesunden Menschenverstande des Dichters bekämpft wird. Wie Göthe sich dort über seine eigenen *'Leiden des jungen Werthers'* lustig macht, so ironisiert Shakespeare in der Person des Biron seine eigene frühere Liebesschwärmerei. —

In diesem Lustspiel zuerst tritt der Dichter mit seiner Person etwas deutlicher hervor, hier zuerst können wir in die feineren Fasern seines Seelenlebens eindringen.

Freilich muss im Auge behalten werden, dass das Stück ein Momentbild ist, dass es mehr vorübergehenden Stimmungen, als einer festgewurzelten Lebensauffassung Ausdruck giebt.

Der Dichter, der ja zugleich Schauspieler war, hat jetzt die Allüren eines Aristokraten, eines schon etwas blasierten Weltmannes angenommen: Er tritt unter der Maske des französischen Kavaliers Biron auf, um den Herren vom

Digitized by Google

Hofe seine Meinung zu sagen — und von den Damen sich seinerseits den Text lesen zu lassen.

Von dem historischen Marschall Armand Gontaut, Baron von Biron, der bei der Belagerung von Rouen 1592 fiel, kann Shakespeare wohl gehört haben. Brantôme schildert ihn als wissbegierig und gescheut, höflich und freimütig, dabei sehr freigebig und grossartig, *'le meilleur Compagnon du Monde'* und grossen Anekdotenerzähler. Das Charakterbild passt ungefähr, aber nur in den gröbsten Zügen. Auf seinen Sohn Charles (geb. 1561), der bekanntlich als Hochverräter auf dem Schaffot endete, würde es noch weniger passen.

Im ganzen hat der Dichter dem 'Lord' Biron offenbar seine eigenen Lebensanschauungen und Lebenserfahrungen untergeschoben. Nur so erklärt es sich, dass Biron die einzige scharf gekennzeichnete Person ist, nur so auch, dass derselbe Charaktertypus noch mehrere Male in Shakespeare's Dramen wiederkehrt: Mercutio, Benedikt, ja dass auch Prinz Heinz und Hamlet, der Bastard Faulconbridge und Casca geistesverwandt erscheinen. Allen diesen Charakteren ist besonders der Zug gemeinsam: tieferes Empfinden unter einer Maske von Spötterei und Sarkasmus, ja selbst von Leichtfertigkeit und Cynismus zu verbergen.

Gutmütige Lässigkeit und Nachgiebigkeit ist ebenfalls nicht nur Biron, sondern bis zu einem gewissen Grade den meisten Helden Shakespeare's eigen; sie sind von Hause aus mehr kontemplative als aktive Naturen, Menschen von latenter Energie, die erst aufgerüttelt werden müssen, ehe sie handeln, die Konflikten lieber aus dem Wege gehen, als sie aufsuchen, die ihre Nebenmenschen lieber beobachten und kritisieren, als handelnd auf sie einwirken oder ihnen feindlich gegenübertreten. Charakteristisch ist ferner für Shakespeare's eigentliche Helden, dass sie die Frauenliebe entweder verachten, oder sich vor ihr fürchten, andererseits, dass sie ein grosses Freundschaftsbedürfnis haben und im Grunde gute Kameraden sind, obwohl sie andere gern etwas

Digitized by Google

foppen. Mit diesen Charakterzügen verbindet sich gewöhnlich angeborene Schlichtheit, Natürlichkeit, Derbheit, Abneigung gegen Phrasentum, ferner, wie kaum hervorzuheben nötig ist, eine grosse Sensibilität und Reizbarkeit der Phantasie und ein stets behender Witz.

Wenn nun Shakespeare's Helden alle eine gewisse Familienähnlichkeit untereinander aufweisen, so können sie diese nur von ihrem geistigen Erzeuger geerbt haben. In der Tat passt das Wenige, was wir von Shakespeare's Charakter wissen, vollkommen zu dem soeben in flüchtigen Umrissen entworfenen Charakterbilde.

In Biron nun sehen wir diesen Charaktertypus schon ziemlich fertig ausgeprägt, nur in einem noch verhältnismässig jugendlichen Stadium der Entwicklung. Biron ist kein ganz junger Mann mehr, er tritt sogar schon etwas routiniert und blasiert auf, ist aber dabei doch noch ziemlich frisch und lebenslustig, voll von *'animal spirits'*, wie die Engländer sagen, und noch nicht von der Blässe des Gedankens angekränkelt. Im farbigen Abglanz erscheint ihm noch das Leben, für alles Leuchtende, Strahlende, Schöne ist er noch empfänglich: für hellen Sonnenschein und milden Mondenschimmer, für Edelsteine und Blumen, besonders aber für die Augen schöner Frauen. So wird denn aus dem Spötter, dem Verächter der Liebe, im Handumdrehen ein enthusiastischer Schwärmer, ein Lobredner dieser Ur-Leidenschaft; ebenso rasch etwa, wie bei Richard III (allerdings nur äusserlich) dieser Umschwung sich vollzieht. Wir haben in dem Verhältnis Birons zu Rosaline gewiss eine ähnliche poetische Beichte, wie in Göthe's Laune des Verliebten oder Clavigo.

Rosaline ist dem Äusseren und dem Charakter nach der Sonettendame sehr ähnlich. Das Verhältnis ist ziemlich ebenso dargestellt: leidenschaftliche, wenn auch widerwillige Liebe von Seite des Mannes, mehr Koketterie als Liebe von Seite der Frau.

Psychologisch interessant ist der Panegyrikus Biron-

Digitized by Google

Shakespeare's auf die Liebe am Schluss des vierten Akts. Er läuft eigentlich darauf hinaus, dass die Liebe eine gute Schule des Lebens ist: man lernt mehr daraus, als aus Büchern und Akademien; der Geist wird gewitzigt, die Phantasie angefeuert, alle Seelenkräfte belebt, alle Sinne geschärft.

Die Liebe wird also vom Standpunkt des höfischen Dichters als Bildungs- und Erziehungsmittel empfohlen — eine mehr reflektierende als naive Auffassung.

Dieser Panegyrikus sieht einer Apologie recht ähnlich. Biron-Shakespeare sucht mit einem Schwall von schönen und zum Teil auch wahren Worten den Wortbruch, den er und seine Genossen begangen, zu entschuldigen und zugleich seine prinzipielle und instinktive Abneigung gegen die Liebe zu betäuben. Aber die Gewissensskrupel wegen des Meineids sind doch in ihm sehr stark, stärker als man es nach der Lage der Sache, die doch einfach in dem Bruch eines von seinen Genossen schon vorher gebrochenen Versprechens diesen gegenüber besteht, eigentlich erwarten sollte:

V, 2, 394:

Thus pour the stars down plagues for perjury.

IV, 3, 363:

It is religion to be thus forsworn.

IV, 2, 109:

If love make me forsworn, how shall I swear to love?

Der letztangeführte Vers (der erste aus Biron's Sonett an Rosalinde) ist ein deutlicher Anklang an den Eingangsvers des 152. Sonetts:

In loving thee thou know'st I am forsworn

und jene Apologie der Liebe erinnert an die Art wie der

Digitized by Google

Dichter in späteren Sonetten (No. 109, 110, 119) seine Jugendverirrungen entschuldigt:

110, 5:

> Most true it is that I have look'd on truth
> Askance and strangely; but, by all above,
> *These blenches gave my heart another youth.*

Im letztangeführten Verse ist zugleich angedeutet, dass diese Verirrungen nicht mehr in die Zeit der ersten Jugend fallen. Für Biron-Shakespeare war die Liebe zu Rosalinen in der Tat ein Johannistrieb: der Liebende war damals allerdings erst etwa 28 Jahre alt, aber er war schon beinahe 10 Jahre verheiratet und Familienvater und konnte sich daher mit gutem Grund in den Liebessonetten als *'alt'* bezeichnen. —

Die Gewissensskrupel Birons erklären sich nun ebenfalls aus den wirklichen Verhältnissen Shakespeare's als eine Art poetischer Beichte.

Es ist gewiss nicht ohne Bedeutung, dass in Shakespeare's Jugenddramen fast alle Liebhaber wortbrüchig oder einer früheren Liebe untreu sind: Suffolk, Edward IV., Richard III., Romeo, Proteus, Demetrius, Lysander, Bertram, oder wenigstens dafür gehalten werden, wie Antipholus aus Syrakus. Insbesondere werden wir an den Monolog des Proteus erinnert (Gentl. of Ver. II, 6):

> To leave my Julia, shall I be forsworn;
> To love fair Silvia, shall I be forsworn;
> To wrong my friend, I shall be much forsworn;
> And even that power which gave me first my oath
> Provokes me to this threefold perjury.

Biron-Shakespeare verteidigt die These, dass die Liebe klug macht, während die Majorität vielleicht entgegengesetzter Ansicht ist; vom Standpunkt des Dichters hat er gewiss Recht (VI, 3, 346):

> Never durst poet touch a pen to write
> Until his ink were temper'd with Love's sighs.

Digitized by Google

Bei Shakespeare ist jedenfalls die Metamorphose, die aus einem mehr handwerksmässigen, wenig gebildeten, Bühnenschriftsteller einen eleganten, höfischen, feingebildeten Dichter machte, um dieselbe Zeit eingetreten, als er seine Liebessonette und Venus und Adonis schrieb. Ich vermute allerdings, dass bei dieser Umwandlung noch andere günstige Umstände mitwirkten (Reise nach Italien, Verkehr mit vornehmen Herren, Musse und Gelegenheit, die litterarische Bildung zu ergänzen).

Aber die Liebe hat gewiss dem Lyriker die Zunge gelöst, dem Dramatiker eine schwungvollere Sprache, neue Motive und einen tieferen Einblick in Frauen- und Männerherzen gegeben; sie hat ihm wahrscheinlich auch als Sporn für höheres dichterisches Schaffen gedient. Der Liebe Müh' war also doch nicht verloren.

Digitized by Google

X. Biographisches.

Aus den vorstehenden Betrachtungen ergiebt sich für die Lebensgeschichte und dichterische Entwicklung Shakespeare's Folgendes:

Die frühesten erhaltenen Dichtungen Shakespeares sind kaum vor dem Jahre 1589 anzusetzen.

Die besonders bei englischen Biographen beliebte Annahme, Shakespeare habe damit begonnen, mit anderen Dichtern in Kompagnie zu dichten, ist eine Mythe. Nichts in den Jugenddramen weist auf eine solche Art der Entstehung hin. Shakespeare war von Anfang nur *'er selbst allein'*. Allerdings hat er zuerst mehr handwerksmässig gearbeitet, Fortsetzungen zu älteren Stücken geliefert und von anderen verfasste Dramen umgedichtet. Auch hat er zuerst zeitgenössische Dramatiker mehrfach nachgeahmt und seinen Stil an dem anderer Dichter gebildet. Vor allen kommen hier Marlowe und Kyd in Betracht; der Einfluss Marlowe's dürfte indessen gewöhnlich ebenso überschätzt werden, wie die Einwirkung Kyd's unterschätzt wird. Greene und Peele stehen erst in zweiter Reihe. Shakespeare, dessen litterarische Bildung zuerst nur eine sehr dürftige gewesen zu sein scheint, hat sich indessen rasch auch durch Lektüre fortgebildet: Sidney's Arcadia und der Sonettencyclus 'Astrophel und Stella', Daniel's Sonette und die Klage der Rosamunde, Lyly's Euphues; Lodge's 'Glaucus and Scilla',

Digitized by Google

Novellen von Greene, vielleicht auch Spenser's und Constable's Gedichte scheinen ihm bald bekannt geworden zu sein. Auch wird er frühzeitig Ovid's Metamorphosen und Plutarch's Lebensbeschreibungen (die letzteren wohl nur in der Übersetzung von North) gelesen haben. Der Anfang der Chaucer-Lektüre fällt wohl erst in den Schluss der besprochenen Periode.

Der Dichter erscheint von Anfang an als eine scharf ausgeprägte, wenn auch sehr vielseitige und bildsame Persönlichkeit; er zeigt sich in seinen Dichtungen ähnlich, wie er seinen Grafen Warwick schildert: derb und etwas bäuerisch in seinem Geschmack und seiner Anschauungsweise, aber aristokratisch in seinen Neigungen und sittlichen Empfindungen, auch in seinem Ehrgeiz, als ein Mann von kräftigem, lebhaftem Temperament, voll von Lebenslust und Empfänglichkeit; zwar nur mit einem geringen Ballast von Schulbildung versehen, aber mit grosser Lernbegier, scharfer Beobachtungsgabe, sprudelndem Witz, und reger, wenn auch besonnener, Phantasie ausgestattet. [1])

Die Wärme und Lebhaftigkeit seines Empfindens äussert sich von Anfang an in der Vorliebe für rhetorische Fragen und Ausrufe; die Schärfe, und zugleich eine gewisse Bitterkeit seines Geistes, in der Neigung zum Sarkasmus.

Schon in seinen Erstlingsdramen verschmäht der Dichter den prosaisch-burlesken Stil früherer Historien und dichtet, dem Beispiel Marlowe's folgend, in Blankversen und in gehobenem, heroischem Ton. Allerdings ist sein Stil zuerst noch etwas trocken und steif, schlägt leicht ins Triviale, und andererseits ins forciert Bombastische um; allmählich wird die Schreibweise indessen schwungvoller und kunstvoller. Zuerst liebt der Dichter hausbackene Vergleiche und Sprichwörter; allmählich wird die Bildersprache ge-

[1]) Thomas Hardy hat einen ganz ähnlichen, echt englischen, Charaktertypus in dem Helden seines psychologisch interessanten, wenn auch höchst unerquicklichen, Romans 'Jude the Obscure' gezeichnet.

Digitized by Google

wählter und künstlicher; euphuistische Sentenzen (zunächst manchmal aus modischen Schriftstellern entnommene, bald aber auch neugeprägte) stellen sich ein. Wortspiele für die der Dichter von Anfang an eine grosse Neigung hat, werden allmählich geistreicher und charakteristischer. Rhetorische Figuren entwickeln sich: Antithesen, Parisonie, Echospiel, Antimetabole, mehr vereinzelt auch Anaphora und Klimax, Personifikation und Allegorie.

Das Jahr 1592 markiert einen bedeutenden Fortschritt und Umschwung in der geistigen Entwicklung: die Sprache wird blühender, phantasievoller und erhält ein mehr südliches, italienisches Kolorit; der Stil wird weicher, eleganter, virtuoser, pointierter, manierierter, künstlicher, die Darstellung in gleichem Masse anschaulicher und lebhafter, aber auch nervöser. Diese Stilentwicklung scheint zusammenzufallen mit dem Anfang der Sonettendichtung, mit den Liebessonetten (vielleicht auch mit der vermuteten italienischen Reise).

Während die ersten Dramen wenig ästhetischen Sinn verraten, bildet sich jetzt eine fast krankhafte Schönheitsschwärmerei aus. Das Naturgefühl, welches zuerst ganz naiv und frisch war, erhält allmählich einen Anflug von Sentimentalität. Naturbilder werden jetzt mehr idealisiert und mythologisch stilisiert dargestellt. Für Musik und Malerei entwickelt sich der Sinn in derselben kritischen Periode. Die Diktion wird rhythmischer und lyrischer, die Darstellung melodramatischer. Beim Scenenaufbau zeigt sich von nun an (Richard III) mehr und mehr die Neigung zu pittoresken und statuesken Effekten, und zu symmetrischer Gruppierung. —

Von den frühesten bis zu diesen späteren Dichtungen lässt sich allmählich eine Veränderung des Interessenkreises und eine Erweiterung des geistigen Horizonts beobachten. In den frühesten Dichtungen wiegen die Interessen für ländliches und kleinstädtisches Leben noch entschieden vor: Ackerbau, Viehzucht, Schlächterhandwerk, Jagd, Falkenbeize; für das Tierleben zeigt der Dichter von Anfang an

Digitized by Google

viel Sinn. Dann verblassen die ländlichen Erinnerungen etwas, und Bilder aus dem Grossstadtleben treten mehr hervor: Bärenhetze, Tavernenscenen, das Treiben in den Strassen und am Hafen, Tumulte, Gerichtsverhandlungen. Irgend welche besonderen juristischen Kenntnisse und Interessen sind aber gerade in den Jugenddichtungen nicht nachweisbar, so dass die Hypothese, Shakespeare sei zuerst Advokatenlehrling gewesen, hinfällig wird.

Allmählich weht auch etwas Seeluft in Shakespeare's Dichtungen hinein. Ums Jahr 1592 werden die Marinebilder so lebendig, dass man wohl annehmen darf, der Dichter habe damals eine Seereise gemacht. Auch scheint gerade in den Jahren 1592—93 der Sinn für das Landleben wieder aufgefrischt worden zu sein.

Die Stimmung des Dichters, welche zuerst wohl vorherrschend eine düstere und verbitterte war, wie besonders aus der Neigung zu sarkastischer Ausdrucksweise und aus melancholischen Sentenzen hervorgeht, schlägt im Jahre 1592 in übermütige Heiterkeit um. Es ist dann wohl jene verhängnisvolle Liebesepisode gefolgt, die zeitweilig einen bitteren Nachgeschmack von Reue und Frauenverachtung hinterliess. Richard III. scheint zum Teil noch unter dem Einfluss tiefer Verstimmung geschrieben zu sein. Das Lustspiel von Verlorener Liebesmühe bezeichnet den Übergang zu einer harmonischeren und reiferen Lebensauffassung.

Im Einklang mit der allgemeinen geistigen Entwicklung steht die allmähliche Vertiefung und Verfeinerung des Seelenlebens und der Charakterzeichnung, welche sich in den Dichtungen kund giebt.

Zuerst (besonders in Henry VI. A und Tit. Andr.) ist die Charakterschilderung noch etwas grobfaserig; die Personen erscheinen meist als derbe, rohe, etwas ungeschlachte Naturen; im zweiten und dritten Teil von Heinrich VI. begegnen indessen schon edlere und sympathischere, wenn auch immer noch einfache, in Liebe und Hass elementare Charaktere. Stärker, als bei den meisten anderen Dichtern,

Digitized by Google

ist bei Shakespeare der Sinn für Humor ausgebildet. Bemerkenswert ist ferner, dass zunächst Familiengefühle, besonders Elternliebe, am meisten hervortreten, und die Darstellung von Liebesscenen etwas Steifes und Gezwungenes hat. Dagegen hat der Dichter von Anfang an eine Vorliebe für Kinderscenen.

Die Komödie der Irrungen bietet schon feinere Charakterzeichnung. Frauencharaktere werden allmählich natürlicher gezeichnet, während der Dichter zuerst nur Heroinen, Hexen, Megären und Buhlerinnen schilderte. In Richard III. haben die Frauen pathetische und rührende Rollen; in der Verlorenen Liebesmühe werden zum erstenmal vornehme Damen nach dem Leben dargestellt.

Die Liebessonette und Venus und Adonis zeigen, dass um dieselbe Zeit, vielleicht schon etwas früher, der sinnliche Reiz einer verführerischen Frau die Phantasie des Dichters gefangen genommen hatte. Dem entsprechend wird nun für einige Zeit auch in den Dramen die Liebesleidenschaft der eigentliche Hebel der Handlung.

So weit war die geistige Entwicklung des Dichters gediehen, als er daran ging, sein erstes Meisterwerk, die Tragödie von Romeo und Julia zu dichten.

Digitized by Google

Nachträge und Exkurse.

(Zu S. 8.) Auf Shakespeare hat man ausser der Anspielung auf das Talbot-Drama mehrere Stellen in Nash's Schriften bezogen, meist gewiss mit Unrecht.

Am häufigsten citiert wird der satirische Hinweis auf ein altes Hamlet-Drama in Nash's Vorrede zu Greene's Menaphon (1589), welcher jedenfalls nicht auf Shakespeare's Hamlet, sondern wahrscheinlich auf ein verloren gegangenes Stück von Thomas Kyd geht [1]) (vgl. meine Schrift Thomas Kyd u. s. Kr. S. 99). Seit Elze (W. Shakespeare S. 164) erbt sich auch der Irrtum fort, dass Nash Shakespeare's Sonette verspottet habe. Die Stelle (in Nash's Anatomie of Absurditie, Works I, 34) lautet:

---

[1]) Mit Kyd's Dramen scheint Nash recht vertraut gewesen zu sein. So citiert er (Works II, 198 in den Strange News (1593) den Vers aus Kyd's Spanish Tragedy, Dodsley-Hazlitt V, 19):

'So Hares may pull dead Lions by the beards'

(welcher auch in Shakespeare's King John und in dem anonymen Pilgrimage to Parnassus ed. Macray p. 71 als sprichwörtlich angeführt wird) und macht dann die Bemerkung:

Memorandum. I borrowed this sentence out of a Play.

Die Worte: 'My bodie is little, but my mind is as great as a Giant's (Nash, Works V, 175) scheinen eine Reminiscenz an (Kyd's) Jeronimo Dodsley-Hazlitt IV, 361: 'My mind's a giant though my bulk is small' zu enthalten. — An einer anderen Stelle (Nash, Works III, 150) wird 'a vaine Basilisco', eine Figur aus Soliman und Perseda, citiert.

Digitized by Google

— 'and in truth what leasings will not make-shyfts invent for money? What wyl they not faine for gaine? Hence come our babling Ballets, and our new found Songs and Sonets, which euery rednose Fidler hath at his fingers end, and euery ignorant Ale knight will breath foorth ouer the potte, as soone as his braine waxeth hote. Be it a truth which they would tune, they enterlace it with a lye or two to make meeter, not regarding veritie, so they may make vppe the verse: not vnlike to Homer, who cared not what he fained, so hee might make his Countrimen famous. — — Were it that the infamie of their ignoraunce, did redound onlie vppon themselues, I could be content to apply my speech otherwise, then to their Apuleyan eares, but sith they obtaine the name of our English Poets, and thereby make men thinke more baselie of the wittes of our Countrey, I cannot but turne them out of their counterfet liuerie, and brand them in the foreheade, that all men may know their falshood.'

Wie Elze diese ganz allgemein gehaltenen Auslassungen auf Shakespeare's Sonette deuten konnte, ist mir ganz unverständlich, um so mehr als diese Schrift von Nash schon 1589 (nicht 1590) im Druck erschien, zu einer Zeit wo wahrscheinlich noch kein einziges Sonett von Shakespeare gedichtet war.

Dennoch hat auf diese eine Stelle H. Isaac im Shakespeare-Jahrbuch XIX, 176 ff. seine ganze Chronologie der Shakespeareschen Sonette aufgebaut.

Ebensowenig passt auf Shakespeare die folgende, gewöhnlich auf ihn bezogene Stelle aus Pierce Pennilesse (1592), Works II, 27:

Sometimes (because Loue commonly weares the liuerey of Witte) hee [viz. the Upstart] will be an Inamorato Poeta, and sonnet a whole quire of paper in praise of Lady Swin-Snout[1]) his yeolow-fac'd Mistres, and weare a feather of her rain-beaten fanne for a fauor, like a fore-horse. Al Italionato is his talke, and his spade peake is as sharpe as if he had been a Pioner before the walles of Roan. Hee will despise the barbarisme of his owne Countrey, and tell a whole Legend of lyes of his trauailes vnto Constantinople.

[1]) So! nicht 'Lady Manibetter', wie gewöhnlich citiert wird, steht in der vom Verfasser selbst besorgten Ausgabe.

Digitized by Google

Wer die Stelle ohne Voreingenommenheit im Zusammenhange liest, wird zugeben müssen, dass gar nichts auf Shakespeare hinweist. Davon, dass der Sonettendichter zugleich Schauspieler und Schauspieldichter sei, ist nicht einmal andeutungsweise die Rede. Damit fällt aber auch die ganze Mähr vom 'Antagonismus' Nash's gegen Shakespeare in sich zusammen.

Auf Shakespeare's Henry VI. First Part ist aber ziemlich sicher die erwähnte Stelle in derselben Schrift (Works II, 89) zu beziehen:

> How would it haue ioyed braue Talbot (the terror of the French) to thinke that after he had lyen two hundred yeare in his Toomb, he should triumph againe on the Stage, and haue his bones new embalmed with the teares of ten thousand spectators at least, (at seuerall times) who, in the Tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding.

Gerade die Talbot-Scenen dieser Historie werden auch von Skeptikern für echt Shakespearisch gehalten.

Überhaupt ist bemerkenswert, wie Nash im Gegensatz zu seinem Kumpan Robert Greene die Schauspieler lobt und verteidigt (a. a. O. p. 92):

> Our Players are not as the players beyond sea, a sort of squirting baudie Comedians, that haue whores and common Curtizans to play womens parts, and forbeare no immodest speech or vnchast action that may procure laughter; but our Sceane is more stately furnisht than euer it was in the time of Roscius, our representations honorable, and full of gallant resolution, not consisting like theirs, of a Pantaloun, a Whore, and a Zanie but of Emperours, Kings, and Princes: whose true Tragedies (Sophocleo cothurno) they doo vaunt.

Das klingt schon ganz anders, wie der Hohn, mit dem Nash in der Vorrede zu Greene's Menaphon die Schauspieler überschüttet hatte.

Auf den zweiten Teil von Heinrich VI. (IV, 7) scheint eine Stelle in einem Briefe Nash's (vom Jahr 1597) anzuspielen, der von Grosart in der Einleitung zu seiner Ausgabe (Vol. I, p. LXII) abgedruckt ist:

Digitized by Google

'This tedious vacation is to me as unfortunate as a terme at Hertford or St. Albons to poore country clients, or Jack Cade s rebellion to the lawyers, where in they hanged up the Chief Justice.'

In den *'Terrors of the Night'*, die 1594, also im selben Jahr wie Shakespeare's Lucretia, erschienen, dürfte eine Anspielung auf dieses Gedicht vorliegen (Nash, Works III, 281):

'By night time Judas betrayed Christ; Tarquin ravisht Lucretia. When anie Poet would describe a horrible Tragicall accident, to adde the more probabilitie & credence vnto it, he dismally beginneth to tell, how it was darke night, when it was done, and cheerfull daylight had quite abandoned the firmament.'

Shakespeare hatte ja in der Tat den *'Tragicall accident'* von Tarquinius und Lucretia mit den Worten eingeleitet (V. 162):

Now stole upon the time the dead of night,
When heavy sleep had closed up mortal eyes:
No comfortable star did lend his light — — —

Auch in dem um dieselbe Zeit erschienenen Roman von Jack Wilton (Mscr. datiert 27. Juni 1593) sieht eine Stelle (V, 136) ganz nach einer Nachahmung von Shakespeare's Lucretia aus, die man allerdings nur annehmen dürfte, wenn das Gedicht zur Zeit Nash im Mscr. vorgelegen hatte: Dort ersticht sich eine geschändete Frau mit den Worten:

'Farewell life that hast lent me nothing but sorrow: farewell sinne sowed flesh, that hast more weeds than flowers, more woes than joyes. Point pierce, edge enwyden, I patiently affoord thee a sheath: spurre forth my soule to mount poast to heaven.'

(Zu S. 35.) Auf einen anderen Anklang an ein Greenesches Drama (der aber zufällig sein kann) hat A. Schröer in seiner mehrfach erwähnten Schrift über den Titus Andronicus (S. 66) hingewiesen:

Greene, Orlando Furioso (Dyce p. 94 a):

sleep is far unfit
For such as still have *hammering in their heads*
But only *hope* of honour and *revenge.*

Digitized by Google

Tit. Andr. II, 3, 39:

> Vengeance is in my heart, death in my hand,
> Blood and revenge are hammering in my head.

Ähnlich heisst es auch (vgl. Schröer S. 63) bei Lodge in den Wounds of Civil War (Dodsley-Hazlitt VII, 149):

> Hope and revenge sit hammering in my heart.

(**Zu S. 41.**) Professor Schick war so freundlich mich darauf aufmerksam zu machen, dass jetzt das Geburtsjahr Thomas Kyd's feststeht. Wie Gordon Goodwin ermittelt hat (Notes & Queries 1894), wurde 'Thomas Kydd' am 6. Nov. 1558 getauft. In meiner Schrift über Thomas Kyd (S. 63) musste ich mich noch mit der Vermutung begnügen, dass der Dichter 'um 1558' geboren war.

(**Zu S. 41.**) Auch nach der Ansicht von Brandl (Gött. Gel. Anz. 1891 S. 713) ist der Titus Andronicus schwerlich vor 1590, und jedenfalls nach der Spanish Tragedy verfasst.

(**Zu S. 47.**) Gewöhnlich wird der Titus Andronicus um 1589, wenn nicht früher angesetzt (so z. B. in A. W. Ward's History of English Dram. Liter. I, 366), wegen einer Anspielung in Ben Jonson's Bartholomew Fair (1614), worin '*Andronicus*' neben Jeronimo als ein Stück erwähnt wird, welches etwa 25 oder 30 Jahre alt wäre. Aber es ist sehr zweifelhaft, ob Ben Jonson hier das Shakespeare'sche Drama oder den anonymen Titus and Vespasian meint.

(**Zu S. 50.**) Über die Quelle des Titus Andronicus haben neuerdings Appleton Morgan, Shakespeariana, Vol. VI, Schröer (a. a. O. S. 19 ff., 144), Koeppel (Engl. Stud. XVI, 366), Varnhagen (Engl. Stud. XIX, 163), und ich selbst Archiv f. n. Spr. Bd. 97, S. 373 ff.) Näheres zu ermitteln gesucht. Die Untersuchungen sind aber nur für einen Teil der Fabel von wesentlichem Erfolg gewesen. Schon in dem anonymen Drama von Titus und Vespasianus muss, nach der deutschen Bearbeitung zu urteilen, die Fabel von der Rache des Mohren, welche direkt auf eine Novelle von Bandello (III, Nr. 21), indirekt auf die

Digitized by Google

Wielandsage zurückgeht, mit der Geschichte von Titus Andronicus, die wohl byzantinischen Ursprungs ist, verquickt gewesen sein.

Der Verfasser des *'Titus and Vespasian'* scheint ein Nachahmer Seneca's, ein Kenner der italienischen Sprache und Litteratur, gewesen zu sein. War es vielleicht Thomas Kyd? Dann würden sich die Übereinstimmungen mit der Sp. Tragedy, wohl auch mit Shakespeare's Hamlet, anders erklären, als ich angenommen.

(Zu S. 66.) Die Argumente der Miss Jane Lee (Transactions of the New Shakspere Society, 1875), neuerdings von Boas in seinem Buche 'Shakspere and his Predecessors' S. 541 wiederholt, sind im wesentlichen folgende:

1. Die *'True Tragedie'* wurde, wie aus dem Titelblatt der ersten Ausgabe hervorgeht, von den Dienern des Lord Pembroke gespielt, — einer Schauspielertruppe, welche keines der Dramen Shakespeare's aufführte. —

Dagegen ist zu erwidern, dass wir von den Bühnenverhältnissen jener Zeit, und von Shakespeare's Verhältnis zu den verschiedenen Truppen (trotz Fleay) viel zu wenig wissen, um irgend welche Schlüsse aus diesem Umstand zu ziehen. Wir wissen nicht einmal genau, zu welcher Truppe Shakespeare in den Jahren vor 1594 gehörte, ob er nicht zeitweilig sich einer anderen Gesellschaft angeschlossen hatte. Dass übrigens im Jahre 1594 enge Beziehungen zwischen der Truppe des Grafen Pembroke und der des Lord Strange (Shakespeare's Gesellschaft) bestanden, geht daraus hervor, dass beide Truppen damals die Dramen Hamlet (das alte Stück von Kyd), Titus Andronicus, und die Zähmung der Widerspänstigen (Taming of a Shrew) spielten (Fleay, Chronicle History of the London Stage p. 134). Auch kann man sich hier der Tatsache erinnern, dass Shakespeare ja später zu William Herbert, dem Sohn des damaligen Grafen Pembroke, in einem Patronats-Verhältnis stand, und dass gerade ihm und seinem Bruder, dem Grafen Montgomery die Gesamtausgabe seiner Dramen gewidmet wurde.

2. Die *'Contention'* und *'True Tragedie'* wurden von Mil-

Digitized by Google

lington, und nachher von Pavier veröffentlicht, welche keine der unbezweifelt echten Dramen von Shakespeare druckten. —

Dieser Grund könnte nur für jemanden, der die Pressverhältnisse jener Zeit nicht kennt, ausschlaggebend sein. — Die Angabe ist übrigens nicht ganz richtig, denn die erste Quart-Ausgabe von *'Henry V.'*, welches Stück auch Miss Jane Lee doch für ein echtes Werk Shakespeare's hält, ist im Verlage von Thomas Millington erschienen.

3. Sowohl die erste Ausgabe dieser Stücke, wie die von 1600 erschien anonym. —

Bekanntlich erschienen aber auch die ersten Ausgaben von Richard III., Richard II. und von Romeo und Julia anonym. Sogar die zweite Quarto (1599) von Romeo und Julia trug noch nicht Shakespeare's Namen.

4. Lord Pembroke's Diener führten Stücke von Greene und Marlowe auf. —

Dieser Grund ist nach dem Obengesagten ganz und gar hinfällig; übrigens führten sie ja auch Titus Andronicus auf. Auch die Truppe des Lord Strange hat (nach Fleay) Stücke von Marlowe und Greene gespielt.

5. Greene's versteckter Angriff auf den *'Shake-Scene'*, den *'upstart crow, beautified with our feathers'*, auf *'this Tiger's heart wrapped in a player's hide'* deutet an, dass Shakespeare in der True Tragedie, wo der Vers:

Oh Tygers hart wrapt in a womans hide

vorkommt, ein Plagiat an Greene begangen. —

Von allen Argumenten ist dies das sonderbarste. Es würde zur Not gelten können, wenn zu Greene's Lebzeiten schon die *'True Tragedie'* oder der dritte Teil von Heinrich VI. als ein Werk Shakespeare's veröffentlicht worden wäre, oder wenn Shakespeare damals schon in irgend welcher Form das Stück als sein geistiges Eigentum in Anspruch genommen hätte. Das ist aber bekanntlich nicht der Fall gewesen. Die *'True Tragedie'* erschien anonym, und erst längere Zeit nach Greene's Tode nahm Shakespeare sie als sein Eigentum in Anspruch.

Digitized by Google

Daher könnte Greene von litterarischem Diebstahl selbst dann nicht sprechen, wenn das Stück wirklich von Marlowe und Greene herrührte. Für jeden Vorurteilslosen beweist aber jene Anspielung eher das Gegenteil von dem, was Miss Jane Lee und ihre Meinungsgenossen herauslesen wollen: dass Shakespeare in der Tat der Verfasser der *'True Tragedie'* ist. Denn wenn der citierte Vers von irgend einem anderen Dichter als Shakespeare herrührte, dann wäre ja die Anspielung unverständlich, oder sie müsste auf jenen anderen Dichter bezogen werden und verlöre vollständig ihre Pointe. Jener Vers ist aber durchaus im Stil Shakespeares, wie sich aus der Vergleichung mit Rom. III, 2, 73:

O serpent heart, hid with a flowering face

deutlich ergiebt.

Aus Greene spricht offenbar der Konkurrenzneid; er ärgert sich darüber, dass Shakespeare, der ungelehrte Dichter, das rhetorische Pathos, den höheren dramatischen Stil, welchen die akademischen Dichter als ihre Domäne ansahen, ihnen abgelernt und dass er ihnen ganze Phrasen entlehnt hatte.

6. Das Vorherrschen des Blankverses spricht gegen Shakespeare, welcher in seinen Jugenddichtungen den Reim bevorzugt hat. —

Dieses Argument ist von Goswin König in seinem Buch 'Der Vers in Shakespeare's Dramen' widerlegt worden.

7. Grammatische Konstruktionen und Phrasen weisen auf Greene und Marlowe hin. —

Was zur Erhärtung dieses Arguments vorgebracht wird, beruht meist auf ungenauen Angaben. So wird der mehrfache Gebrauch von *'for to'* mit dem Infin. (fünfmal in der Contention, viermal in der True Tragedie) als für Greene und Marlowe charakteristisch angegeben. Diese Konstruktion, obwohl zu Shakespeare's Zeit veraltend, und in der Folio-Ausgabe nur sehr vereinzelt sich findend, ist indessen in den Quarto-Ausgaben von Shakespeare's Dramen nicht so ganz selten, kommt z. B. in der Qu. B. des Hamlet noch zweimal vor (I, 2, 175

Digitized by Google

for to drink, III, 1, 175 for to preuent). Bei Greene ist diese Konstruktion viel häufiger, als in der Contention und Tr. Tr., so dass der Sprachgebrauch dieser beiden Stücke eher gegen Greene zeugt. — Das Wort *'countervail'* wird als ein für Greene besonders charakteristisches ausgegeben; aber es findet sich auch Rom. II, 6, 4. Der Ausdruck *'image of pride'* (Cont.) wird mit dem *'image of honour'* im Tamb. A. I, 2) verglichen, aber ebenso gut kann man *'image of hell'* in der Lucr. 764 heranziehen. Vereinzelte charakteristische Übereinstimmungen mit Greene's und Marlowe's Wortschatz (z. B. *eternize*) sind unleugbar, erklären sich aber sehr leicht durch Stileinwirkung.

8. Parallelstellen mit Marlowe's Dramen, und mit Greene übereinstimmende sprichwörtliche Ausdrücke und klassische Anspielungen. —

Die ersteren sind einfach durch litterarische Beeinflussung zu erklären, wobei indessen zu bemerken ist, dass merkwürdiger Weise nur Marlowe's Edward II wirklich charakteristische Ausdrucksparallelen liefert, ein Drama, welches gewiss nicht vor der Contention und der True Tragedie aufgeführt wurde. Es scheint also, als wenn hier eher Marlowe sich mit fremden Federn geschmückt hat.

Die Übereinstimmungen mit Greene sind zum Teil vielleicht ebenfalls auf Nachahmung zurückzuführen, zum grössten Teil aber so geringfügig, dass sie als zufällige angesehen werden können.

Kein einziges Argument der Miss Lee ist also stichhaltig. —

Andere Forscher, z. B. R. Gr. White, Fleay, Boas halten die Cont. und Tr. Trag. wenigstens zum Teil für Shakespeare's Werk. Insbesondere sind die meisten wohl darin einig, dass die Scenen von Jack Cades Aufstand nur von Shakespeare herrühren können. So hat sich denn bei diesen Forschern als eine Art Kompromiss die Ansicht ausgebildet, diese beiden Stücke seien Kompagniearbeit von Marlowe, Greene, Shakespeare und vielleicht Peele, später seien sie aber von Shakespeare allein, oder von Shakespeare und Marlowe gemeinschaftlich umgearbeitet

Digitized by Google

worden, und so seien die Dramen entstanden, die wir als Henry VI, 2. 3. Part kennen.

Eine so komplizierte Hypothese ist ersonnen worden, um der einfachen und natürlichen Tatsache aus dem Wege zu gehen, dass der grosse Dichter in seinen Erstlingsarbeiten von dem Stil seiner Vorgänger beeinflusst war.

(Zu S. 69.) Ich hätte als *'Conceit'* noch die höhnenden Worte hervorheben sollen, die der grimme Gloucester nach der Ermordung des Königs Heinrich VI. spricht

H. VI. C, V, 6, 63:

> See how my sword weeps for the poor king's death!
> O, may such purple tears be always shed
> From those that wish the downfall of our house!

Ferner die Worte Warwicks in seiner letzten Rede:

H. VI. C, V, 2, 19:

> The wrinkles in my brows, now fill'd with blood,
> Were liken'd oft to kingly sepulchres;
> For who liv'd king but, I could dig his grave?

(Zu S. 84.) Da Shakespeare wahrscheinlich die Tragödie von Selimus gekannt hat, möge hier noch eine merkwürdige Parallele vermerkt werden:

Selimus (Greene, Works ed. Grosart XIV) L. 202:

> Wisedome commands to follow tide and winde,
> And *catch the front* of swift *occasion*
> Before she be too quickly ouergone.

Othello III, 1, 51:

> he — — needs no other suitor but his likings
> To *take* the safest *occasion* by the *front*
> To bring you in again.

(Zu S. 99.) An dieser Stelle hätte ich erwähnen können, dass in der Com. of Errors vereinzelt und offenbar in der Absicht komischen Effekts, eine Stilfigur angewandt wird, welche bei Kyd und Lodge beliebt ist. Der Clown Dromio aus Ephesus sagt zu seinem vermeintlichen Herrn (I, 2, 48):

Digitized by Google

The meat is cold because you come not home;
You come not home because you have no stomach;
You have no stomach having broke your fast.

Vgl. z. B. Lodge, Wounds of Civil War (Dodsley-Hazlitt VII, 168):

I wonder why my peasant stays so long,
And with my wonder hasteth on my woe,
And with my woe I am assailed with fear,
And with my fear await with faintful breath
The final period of my pains by death.

(Vgl. meine Schrift über Thomas Kyd S. 3.)

(Zu S. 165.) F. G. Fleay deutet neuerdings in seinem Biograph. Chron. of the English Drama die Worte *'the only begetter'* der Sonetten-Widmung wieder auf den *'Besorger'*, *'Beschaffer'* der Sonette und vermutet, dass William Hervey, der Stiefvater des Grafen Southampton, gemeint sei. —

Wie aus dem soeben erschienenen Buche von H. Conrad (H. Isaac), Shakspere's Selbstbekenntnisse, Stuttgart 1897 zu ersehen ist, hält dieser Gelehrte auch jetzt noch an der Hypothese fest, dass der Freund der Sonette Graf Robert Essex gewesen sei, obwohl er mit dieser Ansicht wohl ziemlich allein steht. Irgend welche neuen Argumente bringt Conrad indessen nicht bei, und er gesteht selbst zu, dass Beziehungen zwischen Essex und Shakespeare unerweislich sind.

Digitized by Google

Register

der erwähnten anderen Dichter und Schriftsteller, Dichtungen und Sagen.

Bandello S. 50, 224.
Brooke, The Tragicall Historye of Romeus and Julietta S. 208.

Chaucer, Knightes Tale S. 104.
Constable S. 133, 146, 152.
Constable, Diana S. 150, 153.

Daniel S. 152, 160.
Daniel, Complaint of Rosamond S. 161 ff.
Daniel, Delia S. 150, 160, 161, 166, 172 f.
Drayton, Idea S. 153.

Edwards, Damon and Pithias S. 105, 117.

Florio, Second Fruits S. 201.

Greene, Alphonsus S. 35, 73.
Greene, Friar Bacon S. 24 ff.
Greene, Groatsworth of Wit S. 3, 182.
Greene, King James IV S. 73, 185.
Greene, Menaphon S. 89.
Greene, Orlando Furioso S. 74, 217.
Greene, Orpharion S. 32.
Greene, Pandosto S. 32.
Greene, Penelopes Web S. 86.
Greene, Perimedes S. 26, 31.
Greene, Planetomachia S. 26.
Greene, Selimus s. Selimus.

King John S. 186 f.
Kyd S. 224.
Kyd, Cornelia S. 81.
Kyd, First Part of Jeronimo S. 11, 23, 220.
Kyd, Soliman and Perseda S. 72, 183, 220.
Kyd, Spanish Tragedy S. 10, 23, 41 ff., 60, 72, 184, 220.

Lodge, Glaucus and Silla S. 143 ff.
Lodge, Wounds of Civil War S. 224, 230.
Lyly, S. 140.
Lyly, Alexander and Campaspe S. 117.

Digitized by Google

Lyly, Endymion S. 117, 207.
Lyly, Euphues S. 56.
Lyly, Mydas S. 117.

Marlowe, S. 61, 76, 77.
Marlowe, Dido S. 84.
Marlowe, Edward II. S. 75, 80, 188.
Marlowe, Faustus S. 77.
Marlowe, Jew of Malta S. 9, 39, 75, 188.
Marlowe, Massacre of Paris S. 178f.
Marlowe, Tamerlan S. 8, 40, 75, 77, 188 f.
Misfortunes of Arthur S. 89, 185.

Nash, Jack Wilton S. 206.
Nash, Pierce Penniless S. 2.
Nash, Summer's Last Will and Testament S. 201.
Nash, Thomas S. 220 ff.

Octavian-Sage S. 105.
Ovid, Metamorphosen S. 56, 146.

Peele, Battle of Alcazar S. 46, 182, 186.
Peele, Descensus Astraeae S. 45.
Peele, Eduard I. S. 47, 74.
Peele, Old Wives Tale S. 46.
Pilgrimage to Parnassus S. 84 164.
Plautus, Amphitruo, Menaechmi S. 104 ff.
Plutarch S. 56.

Rabelais, Gargantua S. 104.
Richardus Tertius S. 187.
Robin-Hood-Balladen S. 24.

Selimus, S. 32, 38 ff., 84, 229.
Seneca, S. 56, 83.
Seneca, Thyestes S. 50.
Sidney, 142 f., 150, 152, 185, 201.
Sidney, Arcadia S. 80, 81, 89, 105, 172 f.
Sidney, Astrophel and Stella S. 150, 154, 185.
Soliman u. Perseda s. Kyd.
Spenser, Astrophel S. 140 f.
Spenser, Faery Queen S. 13, 133, 146, 206.

The True Tragedy of Richard III. S. 174, 186, 197.
Titus u. Vespasian S. 50, 224.

Victories, the famous — of Henry V. S. 1.

Watson S. 81.
Wieland-Sage S. 50.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

Digitized by Google

Digitized by Google

035 SEP 30

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
GRADUATE LIBRARY

DATE DUE

AUG 12 1974

JUL 05 1974

JAN 28 1977

JAN 13 1977

SEP 30 1988

SEP 30 1988

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01312 2448

DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARD

Digitized by Google

925 SEP 30

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
GRADUATE LIBRARY

DATE DUE

AUG 12 1974

JUL 05 1974

JAN 28 1977

JAN 13 1977

SEP 30 1988

SEP 30 1988

Digitized by Google